3 1151 01492 1237
THE EISENHOWER LIBRARY

Study F.7.

NEWTON HALL,
CAMBRIDGE.

J. B. WILSON & SON
SIDNEY ST. CAMBRIDGE

PC 5005
.A65M5
2d set

LIBRARY
OF THE
JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

PRESENTED BY

Lady Walston

Archäologisches Institut des Deutschen Reiches. Römische Quellen und

MITTEILUNGEN

DES KAISERLICH DEUTSCHEN

ARCHAEOLOGISCHEN INSTITUTS

ROEMISCHE ABTEILUNG

BAND XXIX. 1914.

BULLETTINO

DELL' IMPERIALE

ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO

SEZIONE ROMANA

VOL. XXIX. 1914.

ROM
LOESCHER & Co.
(W. REGENBERG)
1914.

PC 5005
.A65M5
R2 ref

GIFT OF LADY WALSTON.

Druck von Armani & Stein, Rom.
Papier von Magnani, Rom.

INHALT.

Seite

C. Albizzati, Vetri dorati del terzo secolo d. Cr. (Tafel XV) . . 240–259
M. Bang, Eine Monumentalinschrift vom Forum Romanum . . 7— 11
A. W. Byvanck, Aus Bruttium . . . . . 143—167
C. Densmore Curtis, Notes on the walls of Perugia . . . . 1— 6
R. Delbrueck, Carmagnola, Porträt eines byzantinischen Kaisers (Tafel V—VII) . . . . . 71 – 89
R. Förster, Hermes mit Lotosblatt . . . . . 168—185
M. Jatta, Tombe Canosine del Museo Provinciale di Bari (Tafel VIII—X) . . . . . 90—126
M. Meurer, Die Mammae der Artemis Ephesia . . . . . 200—219
H. Nachod, Gräber in Canosa . . . . . 260—296
B. Nogara, La testa di bronzo di Augusto della biblioteca Vaticana (Tafel XI—XIII) . . . . . 186 – 193
N. Persichetti, Dell' antico nome del villaggio di Paganica nei Vestini . . . . . 127—142
F. Poulsen, Römische Porträts in der Ny Carlsberg Glyptothek zu Kopenhagen (Tafel II—IV) . . . . . 38— 70
A. Preyss, Mädchentorso vom Ilissos (Eine Studie zum Mädchen von Antium, Tafel I) . . . . . 12 – 37
E. Raehlmann, Römische Malerfarben (Tafel XIV) . . . . . 220—239
G. Rodenwaldt, Megalographia . . . . . 194—199

Register 297–302

NOTES ON THE WALLS OF PERUGIA

by

C. DENSMORE CURTIS.

It is the purpose of this article to call attention to a few points concerning the walls of Perugia which previous writers

Fig. 1. — Plan of Perugia.

on the subject have not mentioned. Of chief importance is the fact that the masons' marks are more numerous than has been

supposed. As early as 1885 O. Richter [1]) published a list of some 100 marks, all in the immediate vicinity of the Arco d'Augusto, and made the statement [2]) that but few others were to be found. A careful inspection of the walls shows the presence of marks in at least a dozen places in the circuit. As there are several new types among these, it will be well to discuss them more in detail.

The best description of the fortifications and gates of Perugia occurs in an article by Noack on Greco-Etruscan walls [3]). His plan of Perugia is here reproduced as figure 1. On it the more important points of the circuit are lettered. Noack makes no mention of the masons' marks.

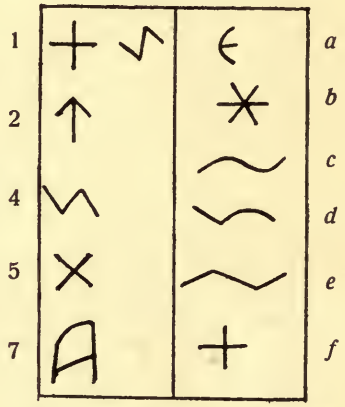


Fig. 2. — 1, 2, 4, 5, 7 masons' marks from Richter (cf. note 1 on p. 3); *a-f* masons' marks newly discovered.

The present description follows the circuit of the walls, commencing to the right of the Arco d'Augusto as one faces the town [4]). The marks on and near this gate are well given by Richter [5]) and need not be repeated here.

Starting from the tower to the W. of the gate, the wall continues in a S.W. direction and is gradually hidden by the gentle gradient of the roadway which has been built at this point in recent years to form an easier approach to the town.

---

[1]) *Ueber antike Steinmetzzeichen,* 45. Programm zum Winckelmannsfeste. Berlin, 1885.

[2]) *op. cit.* p. 27.

[3]) *Röm. Mitt.* 1897, pp. 161 ff.

[4]) It might be noted here that many of the points enumerated are not easy of access, and that owing to the weathered condition of the stones the marks are often faint, and can be discovered only after long and patient scrutiny of the different blocks. I am much indebted to Mr. A. W. Van Buren for his assistance in determining some of the data herewith published.

[5]) *op. cit.* pp. 24–5.

Here are found, several times repeated, Nos. 1, 4 and 5 of Fig. 2, and one example of No. 2[1]). On one block in the third course visible above the ground occurs the mark *a* of Fig. 2. It can be seen on Richter's Pl. II, Fig. 3, but is not mentioned in the text.

From my own observation no further marks are to be seen until one reaches a point just N. of the theater-shaped depression to the S. E. of the town, known by the name of La Cupa. My examination of the wall, however, was by no means thorough, and doubtless any one with several days at his disposal could discover many additional marks. North of La Cupa the medieval fortification, which here forms the outer boundary of the town, gradually approaches the ancient wall and finally ends by abutting against it on the N. side of the hollow. A few hundred feet before this juncture is a rebuilt section of the early wall containing among other fragments a fluted column drum of travertine. Between this and La Cupa occur marks Nos. 1 and 5.

Passing now into La Cupa, we find that the ancient fortification runs around the upper portion of the fan-shaped depression, and forms the retaining wall for the streets and houses above. Immediately to the right of the medieval stretch it has been relaid, and contains among other extraneous material a block with a rosette carved in a depressed square, evidently a cinerary urn. To the right of this the wall is in its original state, and here occurs one example of No. 5. The same mark occurs twice more at the extreme E. end of the hollow. Then follow Nos. 2 and 1 (several times repeated). A trifle farther to the W., on the 9th course from the top occurs one example of *b*. This has not been reported from Perugia, but is known in Pompeii [2]).

Still farther to the W. at a point almost opposite the juncture of the medieval and ancient walls, are numerous examples of a new type (*c*), shaped as a very elongated and narrow letter S. One of the marks has the length of 28 cm. Two variants

---

[1]) The numbers of Fig. 2 correspond to the same numbers in the article of Richter. The letters indicate unpublished masons' marks.

[2]) Richter, *op. cit.* pp. 20—1.

occur, one with one curve and one sharp angle (*d*), and one with two angles and no curve (*e*). This last is an elongated No. 4 reversed.

From this point to the Arco della Mandorla [1]) no marks were found. The wall makes a sharp turn at the end of La Cupa (marked *f* in Fig. 1) and then runs almost due E. to the gate. Shortly beyond *f* the medieval wall again branches off to enclose a larger area. The ancient wall continues in the foundations of houses and can be approached only through gardens until it reaches the steep and narrow way which has been given the suggestive name of via del Paradiso. There in a relaid condition it borders the steps, on the left as one ascends to the small piazza just outside the gate. In this section of the wall, at a point nearly 6 m. from the corner, and high above the steps, is a block bearing a fragment of the Roman inscription which was placed on the Arco della Mandorla at the same time that the Porta Marzia was similarly inscribed. In CIL.XI, 1931 are given two fragments still existing in the wall to the left of the arch, one with VIB, and one with VS in smaller etters, evidently forming part of the words AVGVSTA PERVSIA COLONIA VIBIA. The block mentioned above is situated just around the corner, and has hitherto escaped attention. It bears the letters OL, of the same size and period as the VIB, and doubtless formed part of the same inscription. It should also be noted in this connection that in the wall just below this fragment is a cornice block which probably comes from the original arch.

In the relaid wall immediately to the right of the gate is one example of No. 1. On the section which can be visited in a garden still farther to the right are three examples of *f*. This is the same as No. 5 except that it is placed on the block with one bar perpendicular and one horizontal. Just beyond this point the wall disappears under the substructions of the fortress of Paul III. Whether any fragments exist before it reaches the Porta Marzia, I was unable to ascertain.

[1]) Spanning the via Bruschi, già S. Angelo.

The upper portion of the Porta Marzia was moved by Sangallo and built over a doorway which gives access to the underground passages in the fortress substructions. That the arch stands somewhere near its original position was correctly deduced by Noack [1]) from a fresco by Bonfigli in the Perugia gallery, which shows the gate before its destruction, and in approximately its present relation to surrounding buildings. Another incontrovertible proof may be seen in the corridor back of the present doorway. On either side of the passage way, in dark rooms which the custodian will open on request, may be seen the original piers of the arch, partially buried in the ground. They are constructed of large blocks of travertine. The upper course of the pier to the N. is 50.5 cm. in height; the one below 44.5 cm. The one below this is almost entirely buried. The pier to the S. has been hacked away on the inner side so that the width of the original opening cannot be discovered, at least not without excavating. The piers have about the same orientation as the rebuilt portion of the arch, and are situated about 3.40 m. behind the present doorway [2]).

Passing from the Porta Marzia to the E. portion of the town, we find a piece of the ancient wall, probably in great part relaid, bordering the tiny *cul de sac* known by the appropriate name of via della Pazienza. Here occur several examples of the arrow shaped mark No. 2, pointing respectively upward (2nd and 3rd visible courses above ground), downward (6th course) and to the right (3rd course). Adjoining to the right is a section of the original wall. Here on the 7th course above the present ground level occurs mark No. 7 (*alpha* with rounded top).

Still farther to the E. is situated the gate spanning the via Bontempi. To the left of this gate as one faces the town, on the side of the pier facing the via Sdrucciola, are two examples of No. 2. On the outer face of the same pier, on the 8th course from the bottom, is one example of No. 7.

[1]) *op. cit.* p. 165.

[2]) Bacile di Castiglione probably knew of the piers, as he mentions the moving of the arch, but he does not refer to them specifically, v. *L'Arte*, VI 1903 p. 354

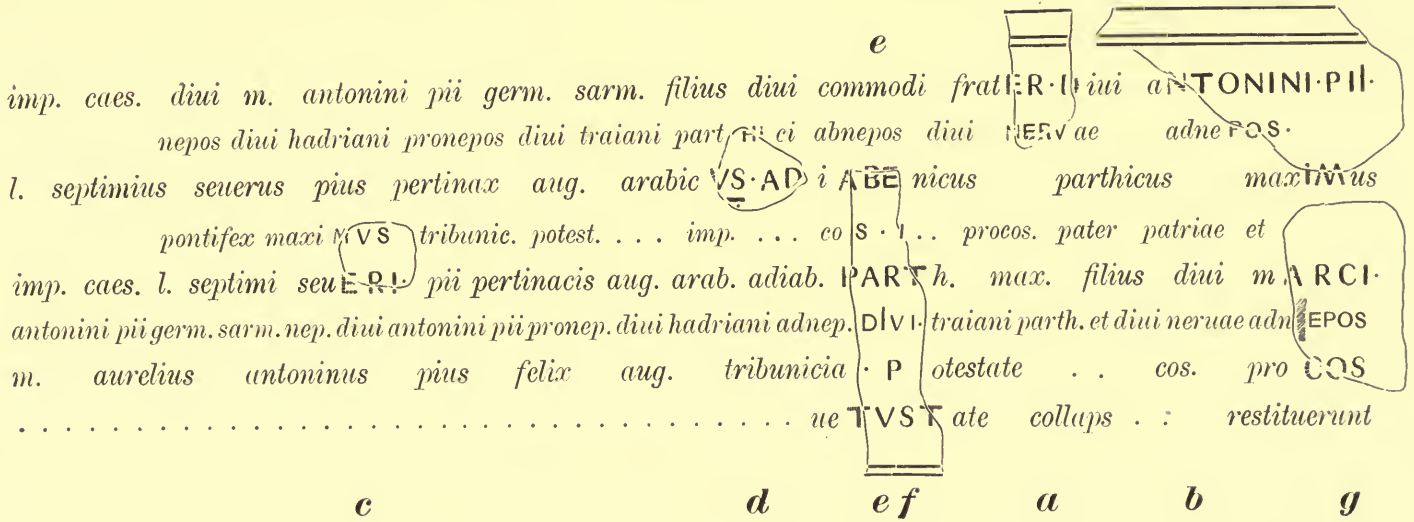
This completes the list of marks compiled from my own observations. Nearly all seem to derive their origin from some letter of the Greek alphabet, but they vary so much in form that they evidently conveyed no impression of letters to the masons who carved them and were doubtless regarded as mere arbitrary signs. Thus mark No. 2 occurs with arms of different lengths and attached to the central bar at widely varying angles. It may go back to a Greek letter *psi* or *chi*, but would have occurred in a more uniform shape had the masons regarded it as more than a mere arrow shaped sign.

The same may be said for No. 4. This mark occurs in many different positions and might be derived from a *nu* or a three barred *sigma*. The central bar, however, is often much longer than is found in any of the Greek alphabets, and the angles by which the end bars are attached vary greatly in the different examples. Moreover even when it occurs in connection with No. 5 it takes at times the form of a Z, and at times has the position of the bars reversed. Extreme variations of this symbol are found in marks *c*, *d*, and *e*.

In like manner No. 5 is nothing but a cross with its bars at right angles and of even length. It possibly derives its origin from the Greek *chi (psi?)* or Etruscan *tau*, but it is not placed with the regularity one would expect were it regarded as a letter, and occurs at times with the bars sloping as in our X, and at times with one bar horizontal and the other vertical as in our *plus* sign.

To determine the phonetic value of the characters from which the signs were derived one would have to know whether their use as masons' marks originated in a territory where the Etruscan form of the Greek alphabet was in use, or in some other district.

Rome, January 1914. C. Densmore Curtis.



e

imp. caes. diui m. antonini pii germ. sarm. filius diui commodi frat ER·I *iui a* NTONINI·PII·

nepos diui hadriani pronepos diui traiani part HI *ci abnepos diui* NERV *ae adne* POS·

l. septimius seuerus pius pertinax aug. arabic VS·AD *i* ABE *nicus parthicus max* IMUS

pontifex maxi MVS *tribunic. potest. . . . imp. . . . co* S · I . . *procos. pater patriae et*

imp. caes. l. septimi seu ERI· *pii pertinacis aug. arab. adiab.* PART *h. max. filius diui m* ARCI·

antonini pii germ. sarm. nep. diui antonini pii pronep. diui hadriani adnep. DIVI· *traiani parth. et diui neruae adn* EPOS

m. aurelius antoninus pius felix aug. tribunicia · P *otestate . . cos. pro* COS

. . . . . ue TVST *ate collaps . : restituerunt*

c *d* *e f* *a* *b* *g*

EINE MONUMENTALINSCHRIFT VOM FORUM ROMANUM

von

M. BANG.

Im Laufe der unter der Aegide des italienischen Staates unternommenen Ausgrabungen auf dem Forum Romanum sind zu verschiedenen Zeiten Bruchstücke einer großen Inschrifttafel aus euböischem Marmor (Cipollino) ans Licht gekommen, die wegen ihrer Isoliertheit und inhaltlichen Anspruchslosigkeit — die meisten enthalten nur einige wenige Buchstaben — bei der Auffindung keine oder nur geringe Beachtung fanden; vgl. die Beilage. Einige (unten mit *b d e* bezeichnet) wanderten später mit einem Teil der zahllosen anderen Inschriftenfunde in die Magazine des Thermenmuseums, die übrigen blieben auf dem Platze und führten mit ihresgleichen in irgend einem stillen Winkel ein beschauliches Dasein. Dies nahm ein Ende, als vor etwa drei Jahren die Ausgrabungsstätte einer gründlichen Säuberung unterzogen wurde, womit alle die auf Wegen und freien Stellen malerisch verstreuten Marmortrümmer von der Bildfläche verschwanden, und als gleichzeitig die Bestände der epigraphischen Sammelstelle in den Thermen eine sorgfältige Sichtung erfuhren mit dem Erfolge, daß die bislang hier untergebracht gewesenen Forumsfunde in das in der Bildung begriffene Forumsmuseum in S. Francesca Romana übergeführt wurden, um hier mit den vom gesäuberten Ausgrabungsfelde fortgeschafften vereinigt zu werden. Da stellte es sich denn heraus, daß die in der Beilage abgedruckten sieben Fragmente zusammengehörten, was wegen des gleichen Materials, der gleichen Buchstabengröße und Buchstabenform nicht eben schwer zu konstatieren war. Man hat sie dann an einem Pfeiler des großen Inschriftensaales, so gut es gehen wollte, zusammengefügt. In diesem Zu-

stande habe ich sie letzthin kopiert und auf Grund meiner Abschrift die folgende Zusammensetzung und Textherstellung vorgenommen (s. die Beilage):

Fragment **a**, von Hülsen in der Basilika Aemilia gesehen, scheint (wie **g**) bei den letzten großen Ausgrabungen gefunden zu sein. — Hülsen las den 3. Buchstaben von Z. 1 als L; doch ist das D ganz sicher.

b kam im Mai 1886 bei den von Jordan zwischen dem Atrium der Vesta und dem Faustinatempel unternommenen Grabungen (also im Gebiet der Regia) zu Tage; von dem Finder publiziert *Röm. Mitt.* I (1886) S. 107, sodann nach Abschrift von Münzer CIL. VI 31364. — Z. 2 a. Anf. der Rest des P nur von mir gesehen (Jordan ergänzte c]os.).

c = CIL. VI 36684 (von Hülsen am Castortempel gesehen).

d scheint nach dem offiziellen Ausgrabungsjournal am 18. Mai 1874 bei der Basilika Aemilia gefunden zu sein; publiziert von Jordan *Eph. epigr.* III p. 306 n. 170 und p. 309 n. 194 (an zweiter Stelle nach Abschrift von Droysen), nach Abschrift von Vaglieri CIL. VI 30298 und versehentlich noch einmal n. 31327 (verglichen von Hülsen). — Z. 1 H oder HA die Früheren.

e = CIL. VI 3766 (nach Abschrift von Droysen) = 31365 (revidiert von Hülsen). — Z. 2 ΦS Hülsen.

f von Jordan und Hülsen in der Mitte des Forums gesehen, von mir 1909 in der Basilica Aemilia; publiziert von Jordan *Eph. epigr.* III p. 308 n. 183, von Hülsen CIL. VI 30300, 1. — Der 1. Buchstabe von Z. 2 könnte auch C gewesen sein, doch ist T wohl zweifellos das Richtige.

g ist im Jahre 1899 bei der Ausgrabung der Basilika Aemilia gefunden: Gatti *Not. d. scavi* 1899 S. 386; ebendort von Hülsen, der es *Klio* II S. 264 Nr. 44 unter die republikanischen Magistratsinschriften gesetzt und auf ein Elogium nach Art derjenigen des Augustusforums bezogen hat, und 1909 von mir gesehen. — Z. 3 ist der Rest des C Gatti und Hülsen entgangen; am unteren Bruchrand weist meine Kopie vom Jahre 1909 noch die schwache Spur eines Querstriches auf, die ich neulich nicht bemerkt habe.

Die Zeit der Inschrift ist bei dem Fehlen jeglicher Ziffer in der Titulatur nicht genau zu bestimmen. Wegen des Titels *Parthicus maximus* kann sie jedoch nicht vor das Jahr 198 fallen.

Es fragt sich, zu welchem Gebäude sie gehört hat. Denn daß es sich um eine Bauinschrift handelt, geht aus den Buch-

stabenresten der letzten Zeile, die keine andere Ergänzung als die oben gegebene zulassen, mit Sicherheit hervor. Für die Lokalisierung desselben sind wir lediglich auf die Fundangaben angewiesen, soweit solche für die einzelnen Fragmente vorliegen. Danach stammt eines (**b**) aus dem Gebiet der Regia, ein anderes (**g**) aus der benachbarten Basilika Aemilia, beide als Baumaterial zu den auf den Trümmern der antiken Gebäude erwachsenen mittelalterlichen Ein- und Anbauten verwendet gewesen. Wahrscheinlich demselben Bereich gehören **a** und **d** an, **d** sogar ziemlich sicher, und auch bei den übrigen drei steht der Annahme derselben Provenienz nichts im Wege. Somit werden wir auf ein ziemlich eng begrenztes Gebiet geführt: Regia oder Basilika Aemilia, an eine von beiden Baulichkeiten muß in erster Linie gedacht werden.

Wenn man nun die für eine Bauinschrift minimale Buchstabenhöhe von 7 ½, beziehungsweise 5 ½ cm in Betracht zieht — die Dimensionen der ganzen Inschrift lassen sich danach annähernd auf 4 m zu 1 m berechnen — so kann man mit einiger Zuversicht behaupten, daß sie, um überhaupt lesbar zu sein, in verhältnismäßig geringem Abstande vom Erdboden angebracht gewesen sein muß. An einen von hohen Säulen getragenen Architrav ist also schlechterdings nicht zu denken.

Nun hat sich in eben der für die Lokalisierung unserer Inschrift in Frage kommenden Gegend, und zwar an der südwestlichen Ecke der Regia ein Gebälkstück gefunden mit der in schönen, 6 cm hohen Buchstaben geschriebenen Inschrift [1]:

[1]) Der linke (hier mit schrägen Lettern bezeichnete) Teil ist nicht erhalten; seine Kenntnis wird Manutius und Panvinius verdankt, die ihn zusammen mit der Inschrift des L. Caesar CIL. VI 900 m. Add. 31197 verzeichnen (besonders abgedruckt CIL. VI 31426). Das andere, neuerdings gefundene Stück (publiziert von Gatti *Not. d. scavi* 1899 S. 128, *Bull. comun.* 1899 S. 146; Hülsen *Klio* II S. 279 Nr 66. *Röm. Mitt.* XVII (1902) S. 66 — auch von mir am Fundort gesehen) war verbaut in einer Mauer spätester Konstruktion; woraus aber keineswegs der Schluss gezogen werden darf, daß das zugehörige Gebäude an genau demselben Platze gestanden habe.

in hONOREM · DOMVS · AVGVSTAE · KALAT | ORES · PONTIFICVM · ET · FLAMINVM

und dieselben *kalatores pon[tificum et flaminum* widmen, auf jeden Fall nach dem Jahre 198, dem Severus und seiner Gattin, vermutlich auch seinen Söhnen, eine große Inschrifttafel, von der ein Stück (das linke) ebenfalls im Verlaufe der letzten Ausgrabungskampagne aus einer der mittelalterlichen Grabnischen an der Front von S. Adriano — ohne Zweifel von dem ursprünglichen Aufstellungsort bei der Regia dorthin verschleppt — zu Tage gefördert worden ist [1]). Auf Grund dieser Funde, speziell des ersten, hat man und zweifellos mit Recht die Existenz eines Amtsgebäudes dieser Kalatoren in unmittelbarer Nähe angenommen [2]). Es ließe sich denken, daß auf eine Erneuerung dieser gewiß in bescheidenen Dimensionen gehaltenen *schola* sich unsere Inschrift bezieht und daß die erwähnten Dedikationen an Severus und sein Haus dem Danke für die kaiserliche Fürsorge Ausdruck verleihen. Dazu würde stimmen, daß dem für die Ausfüllung der letzten Zeile vor *ve]tust[ate* verfügbaren Raum von 38 bis 40 Buchstaben eine Ergänzung wie *scholam kalatorum pontificum et flaminum* genau entsprechen würde.

Diese mit allem Vorbehalt hier vorgetragene Vermutung würde erhöhte Wahrscheinlichkeit gewinnen, ja vielleicht als sicher gelten können, wenn das folgende im Jahre 1878 bei Erdarbeiten in der Via di Monte Caprino gefundene, nach Lancianis Lesung [3]) im *Corpus* unter Nr. 30324 gedruckte Fragment aus Cipollino mit 7 ½ cm hohen Buchstaben

zu unserer Inschrift gehörte. Verführerisch ist diese Beziehung: Es stimmt der Marmor, es stimmt die Buchstabengröße, es stimmt

---

[1]) Gatti *Not. d. scavi* 1899 S. 431, *Bull. comun.* 1899 S. 252; Hülsen *Klio* II S. 242 Nr. 22 (von mir 1909 in der Basilica Aemilia und jetzt wieder im Forumsmuseum gesehen).

[2]) Siehe Hülsen *Röm. Mitteil.* XIV (1899) S. 262. *Arch. Anz.* 1900 Sp. 8.

[3]) *Not. d. scavi* 1878 S. 235, *Bull. comun.* 1878 S. 96.

endlich die Tatsache, daß es aus dem Schluß einer großen Inschrift stammt[1]). Indes dieses Fragment scheint verschollen, und damit ist eine Nachprüfung des hier vermuteten Zusammenhanges an der Hand des Originals unmöglich gemacht. So muß es vorläufig sein Bewenden dabei haben, daß das Gebäude, das Severus und Caracalla nach 198 wegen seiner Baufälligkeit erneuerten, zwar ziemlich genau zu lokalisieren, aber selbst nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist.

M. Bang.

[1]) Nicht stimmen würden die Reste der ersten Zeile, insbesondere der verstümmelte erste Buchstabe, der im Druck nach einem N aussieht, da die Verbindung NE mit den in dieser Zeile zu ergänzenden Namen des Caracalla nicht in Einklang zu bringen ist (sie wäre es, wenn der fragliche Buchstabe ein F wäre: FE*lix*). Doch fragt es sich, ob die Lesung richtig oder in den Publikationen genau wiedergegeben ist.

MÄDCHENTORSO VOM ILISSOS.

Eine Studie zum Mädchen von Antium

von

ADOLF PREYSS.

Der Stolz des römischen Thermenmuseums, die lebendig bewegte Gestalt eines opfernden Mädchens, hat durch die Singularität der Darstellung wie durch das eigenartige Bewegungsensemble eine bisher völlig isolierte Stellung in der Plastik eingenommen, während stilverwandte Werke mehrfach nachgewiesen werden konnten [1]). Es dürfte daher von Interesse sein, auf eine noch wenig bekannte statuarische Parallele des Motives, eine unterlebensgroße, qualitativ viel geringere und ohne den Kopf erhaltene, aber gleichfalls griechische Mädchenfigur hinzuweisen, die ich seinerzeit wegen ihrer mir sofort auffallenden Beziehungen zu der römischen Statue für meine Privatsammlung erworben habe (Tafel *I a* und *b;* Abb. *3, 5, 7* [2]). Der Torso wurde an der Peripherie Athens, am linken Ufer des Ilissos, gefunden; er ist im Folgenden mit I., das Mädchen von Antium mit A. bezeichnet.

Schon beim ersten Blick auf die entsprechenden Aufnahmen von A. (Abb. *1, 2, 4, 6)* überraschen weitgehende Analogien: Haltung, Armbewegung und Beinstellung sind fast identisch; den Mittelpunkt der Bewegung bildet, auf dem linken Vorderarme getragen, bei A. eine flache Schüssel mit Opfergerät, bei I. ein halboffenes Kästchen. Auch bei A. stand auf der runden Platte eher ein viereckiges Kästchen als ein rundes Thymiaterion; die Standspuren gestatten beide Annahmen, ähnliche Figuren antiker Wandgemälde tragen jedoch häufiger die acerra auf der Opferschüssel. Solche, vermutlich metallene Kästchen mit Löwen-

[1]) Vgl. zuletzt Helbig[3] 1352 S. 145 f.

[2]) Vgl. S. Reinach, Rép. IV S. 556, 2.

füßen stellt auch ein Fries im kapitolinischen Museum unter anderem Opfergerät dar [1]). Die Aufmerksamkeit der Trägerinnen konzentriert sich auf Kästchen und Schüssel; hier konfluieren die

Abb. 1. — Mädchen von Antium (a); vgl. Tafel *I, a.*

Abb. 2. — Mädchen von Antium (b); vgl. Tafel *I, b.*

Hauptlinien beider Gestalten, und die Blickrichtung von A. vereinigt sich hier mit der Aktion der verlorenen rechten Hand; bei I. war es ähnlich, da der Halsrest eine Wendung und Neigung des Kopfes nach links annehmen läßt, während die

[1]) Stanza dei filosofi n. 100, 102, 104.

Rechte etwas aus dem Kästchen nahm oder seinen aufgeklappten Deckel festhielt. Der linke Arm trägt hier wie dort die Last, er stützt sich mit dem Ellbogen auf die Hüfte und hilft zugleich

Abb 3. — Torso vom Ilissos (c).

Abb. 4. — Mädchen von Antium (c).

den auf der Standbeinseite hochgeschürzten Chiton oben festhalten, dessen eingebuchteter Saum den großenteils abgebrochenen linken Fuß und einen Teil des Unterschenkels bei I. ebenso sichtbar werden läßt, wie daraus bei A. die «reizende Enthüllung» des linken Fußes resultiert (Helbig a. a. O.). Rechts, vorne und hinten schleifen dagegen die Gewandsäume am Boden, sie lassen nur die Fußspitze bezw. die vordere Fußhälfte des Spielbeines

unbedeckt. Einen Augenblick vorher zogen die Mädchen noch das Gewand im Schreiten mit der Rechten hinauf; jetzt lassen sie es hinabgleiten, greifen nach links hinüber und nehmen das

Abb. 5. — Torso vom Ilissos (d).

Abb. 6. — Mädchen von Antium (d).

Opfergerät oder den Inhalt des Kästchens zur Hand. Ebenso klar in der Handlung begründet ist die hohe Raffung des Gewandes links, da die tragende Linke hier nicht während des Gehens den Saum heben kann. Auch die Ränder des Chitons und seines Ueberfalles verlaufen — vorne wie hinten — bei A. und I. übereinstimmend schräg nach links und oben (vgl. Tafel *I* und Abb. *1, 2, 5, 6)*.

Die sehr hohe Gürtung des «Aermelchitons» ist wohl ein gemeinsames, aber in der Zeitmode begründetes Detail: dicht unter den jugendlichen Brüsten sitzt der Gürtel, ja, er schneidet mit seinem oberen Rande schon in die zarten Formen des Busens ein. A. ist nun neben I. eher etwas breiter in der Brust, sicher aber breiter und voller in den stärker ausladenden Hüften, betont also in letzterer Hinsicht die weibliche Form noch stärker. Dagegen heben sich bei dem schlankeren I. die Brüste unter der einfacheren Kleidung deutlich ab, während bei A. die linke Brust teilweise von dem Mantelwulst verdeckt ist, die rechte Brust aber, ehemals hinter dem Arme verborgen, durch ihre unvollendet gebliebene Oberfläche undeutlich wird.

Endlich sind beide Statuen für die Vorderansicht berechnet und ursprünglich in einem architektonischen Rahmen zu denken, A. in einer Nische, einem Säulenzwischenraum oder auch — wie vermutlich I. — in einem Naiskos mit kleinen Säulen oder Pfeilern. Die Seiten beider Figuren sind mit minderer Sorgfalt und geringerer künstlerischer Wirkung, die Rückenpartien noch etwas nachlässiger ausgeführt.

Diesen vielfachen Uebereinstimmungen stehen große Unterschiede gegenüber. Zunächst im Format; A. ist 1.72, I. 0.87 *m* hoch — mit dem zu ergänzenden Kopfe war es etwas über 1 *m*. Unvergleichlich viel besser ausgeführt und reicher im Detail, erhebt sich A. als ein scharf charakterisiertes Meisterwerk weit über die in den üblichen Grenzen bleibende, landläufige attische Bildhauerarbeit bei I.; A. ist mehr Rundskulptur, ist eine an sich bedeutende Leistung, während I. schlichter, reliefmäßiger wirkt und noch völlig der attischen Schultradition des mittleren vierten Jahrhunderts angehört. Plastisch mehr differenziert, hält A. in einem wiegenden, weiten Ausschreiten inne und führt eine stärkere, momentanere Drehung und Wendung nach links aus; I. hält sich noch frontaler, stabiler, aufrechter und zieht die bei A. schräger abfallenden, runden Schultern höher hinauf. Die lebhaftere Bewegung hat dort die glänzend modellierte rechte Schulter und einen Teil der Brust entblößt; hier halten die in der attischen Mädchentracht so beliebten Schulterbänder den Aermelchiton unverschiebbar fest.

Im Effekt durchschlagend ist bei A. die Zutat des «Mantels», d. h. der beiden, den Körper umklammernden Wollstoffwülste mit der anschließenden schurzähnlichen Gewandpartie. Ist dieses Kleidungsstück ein Mantel? Furtwängler nennt es richtiger einen «schmalen Ueberwurf»[1]). Wie ein zweiter Gürtel ist der stärkere Wulst rings um den Leib geschnürt; er sichert das emporgeraffte, kreppartig gekräuselte Linnengewand in seiner Lage und stützt den Rand der Schüssel, während der andere Wulst von der linken Schulter gegen den Ellbogen hin zieht: so wird der Aktionsmittelpunkt nochmals kräftig akzentuiert. Starke individuelle Wirkung und direkte Bewegungsillusion bedingen die das Standbein umdrängenden großen Steilfalten, wie der unruhige Linienreichtum in den Kräuselfalten und welligen Säumen; die scharfpointierte Bewegung klingt bei A. in dem Schwunge der schrägen Faltenzüge und den enger angeschmiegten Gewandfalten am rechten Bein lauter oder leiser nach. Dagegen hat I. noch die stilistisch ältere, breite, senkrechte, gerade Falte unter dem rechten Knie bewahrt — wie denn überhaupt die vertikalen Falten bei I. noch mehr Geltung haben. Hier einfache und bestimmte attische Lineamente und ein erheblich ruhigeres Ensemble —

Abb. 7. — Torso vom Ilissos nach Gips.

[1]) Münch. Jahrb. d. bild. Kunst 1907 II S. 4.

dort malerisch undulierende, gezackte, ja selbst verschwimmende Konturen voll lebendiger Bewegtheit.

Auch das Kästchen — von dem sich hinten einer der vier Füße erhalten hat — fiel bei I. weniger ins Auge als die große Opferschüssel bei A. — und zur Befestigung des hochgerafften Gewandes genügt hier neben dem Druck des angelegten Armes ein unter dem Gürtel durchgesteckter Zipfel. Außer leichten welligen Biegungen der Mitte des Ueberfalles sind bei I. als «realistische» Details nur die seichteren oder tieferen, meist horizontal gefurchten Liegefalten (oder Bügelfalten?) zu erwähnen. Sie finden sich ungewöhnlich zahlreich — in acht Zonen — an der Vorderseite, von der Brust bis zur Höhe der Knöchel hinab (siehe Abb. 7 nach Gips), fehlen aber an der Rückseite (Abb. 5). Eine dreieckig begrenzte Partie des Rückens — im unteren Winkel der sich kreuzenden Schulterbänder — und ein kleiner Gewandbausch hinten rechts zwischen Gürtel und Oberarm sind bei I. nur bossiert und dürften durch die Aufstellung in einer Aedikula verdeckt gewesen sein. Spuren roter Farbe sind in der Tiefe einer vorderen Falte und an beiden Schuhen zu sehen. A. trägt keine Schuhe, sondern Sandalen mit Riemenwerk, was im Verein mit der sorgfältigen Modellierung und Glättung der Füße wiederum eine reichere Ausgestaltung bedeutet. Die überall virtuos variierte Oberflächenbehandlung ersetzt uns bei A. heute die wohl ursprünglich vorhanden gewesene Bemalung. Endlich besteht A. aus zwei im Korn etwas verschiedenen Arten parischen Marmors, I. aus pentelischem Marmor mit gelblich-bräunlicher oder rötlich-gelblicher Oberfläche, dem gewöhnlichen Material attischer Skulpturen.

Der Kopf von I. gab wohl den bekannten attischen Mädchentypus in der hergebrachten Idealisierung wieder, wie ihn viele Stelen und einige Rundskulpturen der Zeit aufweisen; er war sicher weit entfernt von der individuellen Schönheit des reizvollen Mädchenkopfes aus Antium.

Im Ganzen betrachtet, ist I. das ältere Werk, in dem ein schlichteres Stilgefühl und die starke Tradition der zweiten Blütezeit attischer Kunst noch vorherrscht; in A. erkennen wir

um so deutlicher das selbständige Schaffen eines frühhellenistischen Künstlers, der das Ueberkommene mit stärkerem Bewegungsimpuls frei umbildet, eigenen geistigen Inhalt hinzufügt, Kontrastwirkungen und Realismen liebt. Andererseits wird man das Haltungs- und Aktionsmotiv von A. nicht mehr als eine völlig neue Erscheinung im Kreise der weiblichen Gewandfiguren bezeichnen können [1]).

Die Erfindung dieses Motives ist weder dem attischen Bildhauer der älteren kleinen Mädchenfigur noch dem späteren hellenistischen Meister zuzuschreiben; beide müssen vielmehr das aus der Aktion hervorgehende Stellungsschema nach gleichzeitigen oder früheren Vorbildern übernommen und verarbeitet haben. In der Rundskulptur sind allerdings bisher A. und I. die einzigen Beispiele für die Vereinigung dieser Haltung mit den Grundzügen der besonderen Gewandanordnung; es ist aber bei der ziemlich geschlossenen Typik attischer Grabskulptur so gut wie zweifellos, daß das Motiv von I. nicht nur in diesem einen Exemplare vorgekommen ist, sondern sich bei anderen sepulkralen Statuen und Stelenfiguren, vielleicht auch in der Idealskulptur wiederholt hat. So ist z. B. die Gestalt einer Göttin auf einem fragmentierten attischen Votivrelief des vierten Jahrhunderts (Svoronos, Nationalmuseum T. 201 N. 3078 a, Mittelfigur, Heilgottheit?) in der gleichen Haltung mit einer Schüssel (?) auf der Linken dargestellt, während der tief hinabreichende Mantel unten ähnlich dem Chiton bei A. drapiert ist.

Als eine A. verwandte Figur ist schon früher von Amelung [2]) jenes einen Vogel an der Brust haltende Mädchen auf einer Zeichnung des von Robert veröffentlichten «römischen Skizzenbuches» [3]) erwähnt und neuerdings von ihm selbst in einer Treppenhausnische des Palazzo Muti in Rom (Via Aracoeli 3) wiedergefunden worden, daneben in einer anderen Nische sogar noch eine Replik mit Wendung des beide Male ergänzten Kopfes

---

[1]) Vgl. Della Seta in Bollettino d'arte 1907, S. 22 u. Bulle, Der schöne Mensch[2], Sp. 289.

[2]) Arndt-Bruckmann, Denkmäler N. 583-84.

[3]) 20. Halle'sches Winckelmannsprogramm S. 13 N. 137.

und Halses nach rechts statt nach links [1]). Nach Amelungs freundlicher Mitteilung ist am ersteren Exemplare der obere Gürtel dicht unter den Brüsten deutlich sichtbar und bei beiden eine zweite Gürtung unter dem tiefen Bausch verborgen zu denken. Die zwei kleinen, nur etwa halblebensgroßen Mädchenfiguren tragen also doppelt gegürteten Chiton mit sogenannten Knüpfärmeln und Ueberfall; sie pressen mit beiden Händen eine Taube fest gegen die Mitte des Körpers und haben mit I. wie mit A. die hohe Schürzung des Gewandes auf der Standbeinseite und die Entblößung des linken Fußes gemeinsam. Die Arbeit ist eher römisch-dekorativ als original-griechisch [2]), der Marmor zwar griechisch und ziemlich großkörnig, doch tragen beide nach Amelungs Beobachtung einen Siegelring am Goldfinger der linken Hand, was mehr für römische Kopien eines griechischen Vorbildes des vierten Jahrhunderts spricht.

Diese „Mädchen mit der Taube" stehen also A. weniger nahe; der Vergleich mit I. setzt dagegen die Vorzüge des Meisterwerkes aus Antium ins hellste Licht und läßt zugleich in ihm die Umwandlung eines älteren Vorbildes erkennen, zumal auch in den Gesichtszügen Manches auf frühere, meist als praxitelisch oder lysippisch gedeutete Stilmomente zurückweist. Hier ist A. dem Apollo aus Kyrene besonders nahe verwandt [3]). In der Bildung der Stirn, in der breiten Nasenwurzel mit dem sanft geschwungenen, bogenförmigen Uebergange zu den kantigen Brauen, in der Form der Augenspalte und des Mundes fast identisch, weist dieser „Bruder" von A. auch in der Führung des unteren Gewandsaumes und den starken Wulstbildungen am Mantel Analogien auf. Von ihm ist uns nun der ursprüngliche, an der Londoner Statue völlig veränderte und hellenistisch umgeformte, aber praxitelischem Kreise entstammende Kopf mit der ganzen Figur in dem sogenannten lykischen, aus-

[1]) Clarac V. T. 877 B, N. 2235 A; hier auch die Brust modern; vgl Matz-Duhn I S. 340 f. N. 1169.

[2]) Vgl. Conze, Att. Grabreliefs II, 1, 158 etc.

[3]) Brit. Mus. N. 1380; vgl. Amelung in Ausonia, 1908, S. 133 f. — E. Strong in Burl. Mag. 1910 S. 78, 81. — Helbig[3] 1352 S. 145 f.

ruhenden Apoll erhalten (Kapitol, Louvre, etc.). Die Annahme einer entsprechenden Vorstufe für den Kopf von A. wird durch diesen Parallelfall und durch die Uebereinstimmung der Gewandfigur mit I. höchst wahrscheinlich gemacht. Wenn also beide Teile von A. vermutlich im gleichen Sinne auf Grundlagen des früheren vierten Jahrhunderts zurückgehen, so zeugt das nur von Neuem für die vergeblich angefochtene künstlerische Einheit der Statue und die Zugehörigkeit des Kopfes zum Körper.

Die frühere Datierung von I. — Mitte oder drittes Viertel des vierten Jahrhunderts — ist durch den Stilcharakter gesichert. Ein gutes Indicium geben auch die Liege- oder Bügelfalten (Abb. 7). Sie kommen um die Jahrhundertmitte zuerst am Mausoleum (z. B. am Mantel des „Maussolos") und an weiblichen Gewändern auf gleichzeitigen oder etwas späteren attischen Grabstelen vor [1]). A. ist dagegen in seiner schärfer pointierten Bewegung und Gewandbehandlung, seiner kontrastreichen, mehr in die Tiefe gehenden Komposition erst nach Lysipp denkbar und als frühhellenistisches Original ins letzte Viertel des vierten Jahrhunderts oder um 300 zu datieren.

Die weitere Frage nach der Bedeutung und der ursprünglichen Verwendung beider Figuren löst sich bei I. relativ leicht, bei A. viel schwieriger. Der Torso vom Ilissos stammt zweifellos von einer Grabfigur; in der Umgebung seiner Fundstelle am linken Ufer des Flusses, eine halbe Wegstunde von der Akropolis gegen Phaleron zu, kommen antike Gräber der klassischen Zeit häufig vor. Ein ganz ähnlicher Torso in Beï (unweit Marathon, im Hofe des Gutes des Herrn Scusé) gilt allgemein als Rest einer Grabstatue [2]). Die mit langärmeligem Chiton und Mantel bekleidete Figur trägt ebenfalls ein Käst-

[1]) Conze, Att. Grabreliefs, T. 36, N. 79, am Gewande der Dienerin, nach älterer Art doppelt gefurcht; T. 151, N. 804 in einfachen seichten Furchen, deutlicher Phot. Alinari 22411; T. 78, N. 320 an beiden Figuren; an dem Fragmente T. 262, N. 1228 ganz ähnlich wie bei I.

[2]) Phot. d. Inst. Athen n. 56. — Collignon, Les statues funéraires, S. 198 f. Abb. 125. — Vgl. Milchhöfer und Wolters, in Ath. Mitt. 1887 S. 309, N. 344; 1893 S. 5, Anm. 1. — Arch. Anz. 1895 S. 55 N. 56. — Münch. Jahrb. d. bild. Kunst 1909, S. 15.

chen auf dem linken Vorderarm und legt die rechte Hand auf den hier geschlossenen Deckel. Die Steilfalte unter dem einen Knie wiederholt sich, Stand- und Spiegelbeinseiten sind aber gegenüber I. vertauscht; die Arbeit ist sorgfältiger und stilistisch älter, das Format größer (Höhe bis zum linken Schulterrest 1,35 m).

Dieser Torso Beï war bisher das einzige Beispiel seiner Gattung und bleibt auch heute das älteste. Ihre nächsten Analogien finden beide Torsi in Nebenfiguren großer attischer Grabstelen; in Beï haben daher Wolters und Collignon das Glied einer entsprechenden sepulkralen Gruppe — sitzende Frau und stehende Dienerin — vermutet [1]). Auf der Stele der Phrasikleia [2]) wirkt die frontal gestellte Nebenfigur des ein offenes Kästchen tragenden Mädchens fast statuarisch und korrespondiert in der Beinstellung mit Beï, in der Haltung der Arme mit I., steht also direkt zwischen beiden [3]). Grabfiguren sitzender Frauen, denen man Nebenfiguren hinzugesellen könnte, siehe z. B. bei Collignon [4]).

Vasenbilder, wie die gelbweißen Naiskosfiguren einer apulischen Hydria im Britischen Museum, zeigen endlich ein solches Statuenpaar innerhalb seines architektonischen Rahmens [5]). Pagenstecher stellt acht derartige Naiskosgruppen sitzender Frauen mit stehenden Nebenfiguren zusammen, beide häufig mit Kästchen in den Händen; dann auch Gruppen stehender oder sich anlehnender Frauen und Mädchen [6]). Die barocke Sprache dieser italischen Vasen ist in die oft als Vorbild benutzten attischen Formen zurückzuübersetzen, um einen Begriff von

---

[1]) Vgl. Conze, a. a. O. T. 30–36, 63, 67, 68, 77. usw.

[2]) T. 67, N. 289.

[3]) Aehnlich Conze T. 36 N. 79. T. 63 N. 307.

[4]) A. a. O. S. 174 ff; Abb. 105 und 106, Torsi im Museo Barracco und in Chalkis.

[5]) Cat. Vases IV, T. XI, Abb. 352, S. 174 f. — Guide[3], S. 212 f.; Abb. 98.

[6]) Unterital. Grabdenkmäler S. 83, T. IX; S. 88, N. 8a, b, vgl. auch T. VII b, S. 124. — Watzinger, De vasculis pictis Tarentinis S. 21, N. 2.

der Gruppierung rundplastischer Haupt- und Nebenfiguren auch für Athens Friedhöfe zu gewinnen.

Die Verwendung als Teil einer Gruppe ist aber keineswegs die einzige denkbare Erklärung. Weder I., noch Beï, noch A. verlangen an sich nach einer zweiten Figur; sie können ebensowohl als selbständige Schöpfungen gelten. Weibliche Einzelgestalten mit Kästchen, Schüsseln und Vasen figurieren im Grabkult allerdings viel seltener. Ich nenne aus älterer Zeit die sitzende Philis mit dem Kästchen auf dem Schoß [1]) und das stehende Mädchen mit der offenen Schachtel in der Linken [2]); aus dem vierten Jahrhundert das attische Mädchen neben einer Lutrophoros [3]), ferner die adorierende, eine zierliche Hydria tragende Frau [4]); andere Stelen mit Einzelfiguren in Vorderansicht [5]), sowie die vereinzelt erhaltenen Grabstatuen, Frauen und Dienerinnen in trauernder Haltung, Mädchen mit Tauben usw.[6]). Eine ähnlich selbständige Bestimmung können die Torsi Beï und I. gehabt haben.

Abb. 8. — Naiskos einer Amphora, Louvre.

Unmittelbare Analogien unteritalischer Grabdenkmäler geben auch hiervon eine nähere Vorstellung. Abb. *8* wiederholt nach Dubois-Maisonneuve [7]) den von Opfergaben

[1]) Stele im Louvre N. 766.
[2]) Berlin N. 1482.
[3]) Stele der Hagnostrate, Phot. Alinari 24375.
[4]) Conze, a. a. O. T. 52. — Brückner, Friedhof am Eridanos S. 43 f. Abb. 18.
[5]) Conze, T. 150—162.
[6]) Collignon, a. a. O. Abb. 90, 91, 93, 97, auch 99, 101, 119—122.
[7]) Introd. à l'étude des vases peints T. 86.

und drei weiblichen Gestalten umgebenen Naiskos einer apulischen Amphora des vierten Jahrhunderts im Louvre. Zwischen weißen Säulen steht auf mäßig hohem Sockel die Grabstatue eines Mädchens oder einer Frau; sie trägt das halbgeöffnete Kästchen auf der linken Hand [1]). Es ist das gemeinsame Standmotiv von A. und I., die gleiche Neigung des Kopfes nach links und eine mit I. fast identische Handlung, der wir bei dieser Grabfigur begegnen. Noch balanciert das offene Kästchen auf der vorgestreckten linken Hand, aber die zierlich gespreizten Finger der Rechten sind schon bereit, es fester zu halten und zugleich hineinzugreifen: eine für den Stil der Zeit und des Landes charakteristische Zuspitzung des Motives. Halskette und Stickerei an den Schuhen — vielleicht auch den Mantel — hat wohl das italische Bedürfnis nach reicherer Ausschmückung hinzugefügt.

Abb. 9. — Naiskos einer Hydria, Neapel.

Eine zweite Statue der Art — diesmal in gelb und weiß gemalt — sehen wir zwischen den jonischen Säulen des Naiskos einer um 300 zu datierenden apulischen Hydria aus Ruvo (Abb. *9*, Neapel, Museo Nazionale; die Photographie wie die Vorlagen zu Abb. *10* und *16* erhielt ich durch V. Spinazzola's Güte) [2]). Sie wendet den Kopf noch mehr nach links — etwa wie A (vgl. Abb. *1*) — und trägt in der zur Seite und nach unten gehaltenen Rechten einen Fächer, in der Linken „ein offenes Kästchen und eine Taenie", ist „beschuht und unterwärts mit dem Mantel bedeckt", unter dem — bei nacktem Oberkörper —

[1]) Élite Céramogr. III. T. 43. — Watzinger a. a. O. S. 23, 7, b. — Pagenstecher a. a. O. S. 75; S. 87 N. 7 a; S. 122.

[2]) Vgl. Watzinger a. a. O. N. 2106. — Heydemann S. 196.

der untere Chitonsaum hervorsieht, (wohl ein Versehen des Malers). Frauen mit Opferspenden. Schalen, Kästchen, Binden und Kränzen umgeben auch hier das Grab.

Ferner zählt Pagenstecher unter den Naiskosfiguren neun sitzende Frauen mit Kästchen und Schalen in den Händen auf, dazu außer unserem Beispiel Abb. *8* noch zwei stehende mit Spiegel oder Fächer und zwei an eine große Grabvase bezw. ein Becken gelehnte weibliche Gestalten [1]; eine der neun sitzenden Frauen ist die bei Patroni abgebildete halbnackte Naiskosfigur mit Kranz und Schale [2]. Ein zehntes Beispiel füge ich an (Abb. *10*, Volutenkrater aus Polignano in Neapel, um 300—250, vgl. Patroni S. 169 f.); es ist eine im Grabtempel auf jonischem Kapitell sitzende Frau, auf der rechten Hand die Schüssel mit Opfergaben, am rechten Vorderarme eine flatternde Binde. Beide Exemplare sind wegen der Analogie ihrer Attribute mit A. sehr bemerkenswert, da A. ebenfalls eine Schüssel mit Opfergaben, einen Kranz oder Zweige, und eine — allerdings breitere — Binde trägt. Ebenso breite Binden, verziert oder unverziert, kommen indessen auf Vasenbildern des späteren vierten Jahrhunderts häufig vor (vgl. z. B. die Rückseiten der Unterwelts- und Medeavase in München, n. 3296/97).

Abb. 10. — Naiskos eines Volutenkraters, Neapel.

Wir konnten also auf unteritalischen Grabkultvasen mindestens zwei einzelstehende, im Motive mit I. und A. übereinstimmende, sepulkrale Figuren nachweisen (Abb. *8*, *9*), außerdem viele verwandte Einzelmonumente und Gruppen mit gleichen

[1] A. a. O. S. 82, 1, b; S. 87, 7; vgl. auch S. 8, unten; ähnlich Watzinger a. a. O. S. 23, 7.

[2] Ceramica antica nell' Italia merid. S. 81, Abb. 50.

oder ähnlichen Attributen. Sogar unter den spärlichen Resten von Kalksteinreliefs der Tarentiner Nekropole befindet sich das Fragment einer stehenden Frau mit geöffnetem Kästchen in der linken Hand — also eine originale Parallele in kleinerem Maßstabe [1]). Bei den engen Beziehungen zwischen unteritalischer, attischer und jonisch-kleinasiatischer Grabplastik [2]) dürfen wir rückschließend für die attischen Torsi — vielleicht auch für A. — die Möglichkeit einer analogen Aufstellung als selbständige Grabfiguren behaupten, ohne ihre ebensowohl mögliche Verwendung als Nebenfiguren ausschließen zu können.

Eine besondere Variante unseres Typus zeigen thessalische Münzbilder des dritten vorchristlichen Jahrhunderts (Abb. *11a, b*): die vermutlich opfernd gedachte „Nymphe" von Pelinna steht nach rechts gewendet, den Hinterkopf mit dem Mantel bedeckt; sie öffnet ein Kästchen mit der Rechten oder nimmt etwas heraus, erscheint aber auch sitzend oder nur als Profilkopf, wie denn auch die Quellnymphe von Larissa in drei ähnlichen Darstellungsformen auf Münzen vorkommt. Die von Svoronos ausgesprochene Deutung als Priesterin ist im Zusammenhange der Prägungen weniger wahrscheinlich [3]). Aeltere Silbermünzen einer benachbarten thessalischen Stadt stellen ebenso die „Nymphe Trikka" stehend, ein Kästchen öffnend, das Haupt aber unverhüllt dar (Abb. *11* c); dann aber auch gebückt, eine Hydria mit Wasser füllend, das aus einem Löwenkopfe rinnt (Abb. *11* d), und in vielen anderen, meist genrehaften Darstellungen [4]). Hier findet sich das Motiv schon um die Mitte des fünften Jahrhunderts.

---

[1]) Pagenstecher a. a. O. S. 22, g; 122.

[2]) Vgl. Pagenstecher S. 95 ff.; 126 f.; T. IX—XI; Watzinger S. 21 ff., 28 f.; Rodenwaldt, Arch. Jahrbuch XXVIII, 1913, S. 317.

[3]) Vgl. Journ. internat. numism. 1910, S. 229, 231, 233, 238; Abb. 9—12, 15, 21—23; T. IX 1 - 15. — Head, Historia numorum², S. 297 ff., 303. — F. Imhoof-Blumer, Nymphen und Chariten auf griech. Münzen 1908, S. 60 ff.; 67 ff., 73 f. — Auktionskatalog Hirsch XIII, 1905 N. 1383, 1384; die Originale jetzt im Münchener Münzkabinet, Pelinna 5, 6; hier Abb. *11 a, b*, nach Gips.

[4]) Svoronos a. a. O. S. 231, Abb. 31, 14. — Head S. 310 f. — Imhoof-Blumer S. 76 f.

Zwei verwandte Gemmen [1]), denen sich eine dritte bei Furtwängler (Antike Gemmen T. 39, 21) und eine vierte im Münchener Privatbesitz (bei G. Dehn) anreihen, stellen dagegen wohl eine Priesterin dar, die auf einer mit beiden Händen gehaltenen Schüssel eine Amphora zum Altare trägt.

Wichtiger für uns sind die opfernden Mädchen pompejanischen Fresken [2]). Sie tragen meist links eine Schüssel mit

Abb. 11. — Münzbilder von Pelinna und Trikka.

dem viereckigen Kästchen darauf — eine Vereinigung der gesicherten Attribute von I. und A.; schon Helbig [3]) zählt viele Einzeldarstellungen von Jungfrauen auf, die „Weihrauchkästchen", Schüssel und acerra, flache Körbe, Schalen usw. tragen, dazu Lorbeerzweige, Kränze, Laubwerk, Binden, Guirlanden und Krüge. Gelegentlich ist die rechte Schulter wie bei A. entblößt (N. 1799, 1808). Auf dem Fresko N. 890 im letzten Saale der durch Herrmann und Pais so trefflich geordneten Wandgemälde

[1]) Svoronos a. a. O. S. 235 f. T. IX, 19, 20.
[2]) Svoronos, S. 225 f. — Amelung a. a. O. 583—84 S. 4.
[3]) Wandgemälde Campaniens S. 425 ff. N. 1794—1821.

in Neapel faßt ein Mädchen in Peplos und Mantel mit der rechten Hand an den Rand der links gehaltenen flachen Schüssel, auf der Kästchen, Oinochoe, Schale und Zweig zu erkennen sind. Eine würdige Schwester des Mädchens von Antium schenkten uns ferner die unvergleichlichen Fresken der pompejanischen Villa „Item" vor dem Herculaner Thore [1]): sie schreitet, nach rechts gewendet zum Gotte hin, blickt aber zugleich auf den Beschauer und aus dem Bilde heraus, während sie einen Zweig auf den von ihrer Linken getragenen prächtigen Metallteller legt.

Abb. 12. — Römisches Grabrelief, Augsburg.

Vasenbilder mit Kästchen oder Schüsseln tragenden Frauen finden sich ebenfalls bei der Darstellung mythischer, sakraler, sepulkraler und häuslicher Szenen (vgl. S. 31 ff. und Svoronos, a. a. O. S. 239 ff.).

In der Grabplastik selbst erhalten sich dann Analogien beider für die Torsi als möglich angenommenen Verwendungsarten auch in späterer Zeit. Mädchen mit Kästchen oder anderem Gerät begleiten und bedienen die Verstorbene auf zahlreichen hellenistischen Grabreliefs. Ein großes römisches Grabdenkmal im Augsburger Maximiliansmuseum (Abb. *12*) stellt dagegen die Frau an der Seite ihres Mannes in ähnlicher Haltung mit einem Kästchen auf der Linken dar, während auf der rechten Nebenseite des größten, aus Oberhausen stammenden Augsburger Grabmonumentes in einer Nische die Relieffigur eines Mädchens erscheint, das, ein Kästchen auf der Linken, Armhaltung und Beinstellung von l. beinahe kopiert (Abb. *13*). Beide

[1]) Not. d. Scavi 1910 T. 12.

Reliefgestalten in Augsburg variieren das Motiv, indem die rechte Hand eine Falte des hinzugefügten Mantels faßt, der Kopf der Seitenfigur aber etwas nach rechts gewendet ist. Noch stärker und in recht naiver Weise wird es auf einem Grabstein aus Intercisa umgebildet: eine Art Wandbrett mit Konsole in Delphinform trägt das Kästchen, dessen Deckel die halb im Profil dargestellte, mit Chiton u. Ueberwurf bekleidete, hochgegürtete Mädchengestalt öffnet — hier wohl als die Tote in ihrer häuslichen Umgebung zu verstehen (vgl. A. Hekler, Forschungen in Intercisa. Oesterr. Jahreshefte XV, 1912 S. 192 Abb. 133).

Abb. 13. — Seite eines römischen Grabmals, Augsburg.

Die Portraitfigur der Verstorbenen, ein „Räucheropfer darbringend", tritt uns dann in der von Säulen flankierten Nische der Hauptseite eines Grabmonumentes trajanischer Zeit in Dresden entgegen (Abb. *14*) [1]). Kleidung, Turmfrisur und Schuhe kennzeichnen die Zeitmode, rechtes Standbein, eine runde, kleine Pyxis in der Linken, und die gesenkte, Körner in das Feuer des schlanken Opferaltars — bezw. des Thymiaterions — streuende Rechte geben das mit A. verwandte Motiv. Auch bei A. hat man ja die Möglichkeit der Ergänzung eines Opfertisches zur Linken in Erwägung gezogen [2]).

In frühere Jahrhunderte führt uns wiederum die ältere griechische Thonplastik zurück; sie liefert interessante Paral-

[1]) Albertinum N. 505: Hettner IV. Aufl. S. 60 N. 28

[2]) Helbig[3] 1352. S. 144.

lelen in zahlreichen Terrakottastatuetten aus böotischen Gräbern. Abb. *15* gibt eine solche buntbemalte Peplosfigur des frühen fünften Jahrhunderts im Münchener Antiquarium wieder, deren Rechte aus dem offenen Kästchen auf der linken Hand einen bogenförmig vor der Brust liegenden Bindenstreifen hervorzieht [1]). Es sind idealisierte Abbilder der Verstorbenen mit Binde und Kästchen als ihren Attributen, oder Leidtragende, die eine der im Grabkulte so wichtigen Taenien weihen. Auf einem Vasenbilde der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts in Neapel zieht das rechts neben dem Grabbau sitzende Mädchen zu gleichem Zwecke eine breite Binde aus dem Kästchen auf ihrem Schoß; vgl. Abb. *16*, Amphora aus Ruvo [2]).

Abb. 14. — Römischer Grabstein, Dresden.

Es ist hier zugleich auf das von Collignon (a. a. O. S. 12, 17, 27, 63, 65, 76 etc.) ausgesprochene Entwicklungsgesetz hinzuweisen, nach dem die früher als Grabbeigaben verwendeten Symbole und Figuren — meist Terrakottavotive — in späterer Zeit an und auf dem Grabmonumente selbst erscheinen, gleichsam aus dem Grabe emporsteigen, um seinem äußeren Schmucke zu dienen. Diese Beziehung ist zwischen jenen Thonfigürchen und unseren Torsi (I. wie Beï) vermutlich gegeben; als Inhalt der Kästchen darf man auch bei ihnen Binden (und Weihrauch?) vermuten, während bei A. auf der Schüssel selbst — neben dem zu ergänzenden Kästchen — eine breite gerollte Binde liegt.

---

[1]) Varianten bei Winter, Terrakotten, Typen I T. 67, 5, 7; 68, 5, etc.; II, T. 58, 4.

[2]) Mus. Naz. 1947 = 2289. — Patroni a. a. O. S. 138, Abb. 93. — Pagenstecher a. a. O. S. 53.

Als Zeugen der besten klassischen Zeit können endlich die weißgrundigen attischen Lekythoi gelten: sie lassen uns schöne, zartumrissene weibliche Figuren sehen die züchtig geneigten Hauptes an den Gräbern Opfer bringen, darunter manche Schwester unserer Mädchenstatuen, in ähnlicher Haltung und Kleidung wie I. und A., ja, im gleichen Bewegungsmotive. Große, flache, schüsselähnliche Körbe mit Binden, Kränzen und Salbgefäßen gefüllt, werden hier zum Grabe gebracht, seltener die in italischen Kultscenen so häufigen Kästchen und Schalen. Zwei ungewöhnlich vornehm gezeichnete Gestalten von attischen Lekythen in Berlin (Abb. *17*, *18*) verdanke ich der freundlichen Vermittlung R. Zahns. Ein von links heranschreitendes Mädchen im Peplos, mit der „Vorbereitung zum Gang nach dem Grabe" beschäftigt, „sucht mit der Rechten in einem auf der Linken getragenen offenen Kasten (nach neuen Taenien ?)", während neben ihr eine sitzende Frau den flachen, bindengefüllten Korb auf dem Schoße hält (Abb. *17*)[1]). Das Motiv der Figur entspricht, von der Profilstellung abgesehen, völlig dem von I. Ein anderes Mädchen in der gleichen Haltung (Abb. *18*) mit Chiton, Sphendone und Mantel be-

Abb. 15. — Terrakottastatuette, München

[1]) Furtwängler, Berl. Vasens. II, N. 2449; Slg. Sabouroff, T. 60, 1; siehe Riezler, Weissgrundige attische Lekythen T. 49.

kleidet, steht am Grabe dem Verstorbenen gegenüber [1]). Es will soeben dem flachen Korbe auf seiner Linken eine Opfergabe entnehmen und bietet so ein vollständiges, aber noch zarter und zurückhaltender gefaßtes Analogon zu A. Die in graziöser Bewegung über dem Korbe schwebende Hand könnte man direkt zur Ergänzung der Statue in Rom verwenden (vgl. Abb. *1*). Riezler betont in seinem soeben bei F. Bruckmann erschienenen großen Lekythenwerke auch mehrfach den statuarischen Charakter einzelner Lekythosfiguren; andere hat — nach seiner überzeugenden Darstellung — der Vasenmaler „von der Stele gelöst" und „auf den Boden der Wirklichkeit gestellt", bisweilen unter direkter Anlehnung an Reliefgruppen. Bild und Gebärde werden also hier zweifellos gelegentlich von der Rundskulptur oder der Reliefplastik übernommen [2]).

Abb. 16. — Von einer Amphora, Neapel.

Wenn wir uns nun als Schmuck der Gräber Statuen denken, welche diesen opfernden Mädchengestalten der Grablekythen und anderer Denkmäler analog waren, so liegt darin sicher nichts Unkünstlerisches oder Unantikes. Eine so weihevolle, in sich geschlossene und vom Ernst der Kulthandlung erfüllte Gestalt paßt ebenso gut auf einen griechischen Friedhof wie in ein Heiligtum. Man übersetze sich nur die Lekythosfiguren ins Rundplastische, um sich eine Reihe solcher Monumente vorstellen zu können. Als symbolische Figuren und Hüter des Grabes wählte man in Athen beispielsweise Löwen, Hunde,

[1]) Furtwängler N. 2452; Riezler, Lekythen Taf. 76.

[2]) A. a. O. S. 27 ff., 33 ff., 37 ff., 74 f., 84; Taf. 2, 10, 23, 36, 40, 42, 43, 75, 95, 96; Fig. 4, 5, 14, 16, 19, 55.

Stiere, Sphingen und Sirenen, sogar Bogenschützen als seine Wächter; man schmückte die Gräber sowohl mit den Statuen oder Reliefbildern trauernder Angehöriger und Dienerinnen, wie mit denen der Verstorbenen selbst. Die Rundfigur eines Mädchens in der Haltung, wie sie attische und italische Grabkultvasen, wie sie jene frühen Terrakotten, wie sie viele Reliefs, wie sie endlich unsere statuarischen Beispiele darbieten, fügt sich dieser Reihe von Grabmonumenten nicht minder sinnvoll ein. Sie wird jedem Griechen aus der Anschauung des täglichen Lebens wie aus der eigenen Uebung des frommen Brauches ohne weiteres verständlich gewesen sein.

Abb. 17. — Lekythos, Berlin 2449.

Es ist daher an der Möglichkeit dieser Deutung als sepulkrale Einzelfigur nicht nur für die Torsi Beï und I., sondern auch für A. festzuhalten. Entscheiden ließe sich die Frage nur, wenn wir über die ursprüngliche Aufstellungsart der drei Werke sicheren Bescheid wüßten. Selbst analoge Funde würden aber nur zu bedingten Schlüssen führen, da auch häufigere Typen sepulkraler Plastik immer neue Verwendungsarten erkennen lassen. So dient die beliebte, aufrecht stehende t r a u e r n d e Frauengestalt, die leise geneigten Hauptes mit der einen Hand den

Abb. 18. — Lekythos, Berlin 2452.

anderen Arm stützt und mit der freien Hand an die Wange oder in die Falten des über den Kopf gezogenen Mantels greift, bald als Statue der Verstorbenen [1]), bald als Grabfigur einer Sklavin (München, Residenz, Arndt, Einzelaufnahmen 908/12), bald als Nebenfigur (Conze a. a. O. T. 20), erscheint aber auch zweimal unter den sidonischen „Pleureuses", sowie auf einem karthagischen Sarkophagdeckel (Collignon a. a. O. Abb. 233/34), endlich als sinnende Mädchengestalt neben einer Grabvase (Furtwängler, Antike Gemmen, T. 30, n. 59).

Aehnlich variabel, wie bei dieser „Trauernden", wird die Verwendung unserer „Opfernden" gewesen sein (vgl. die „sacrificantes" bei Plinius 34, 90). In den unteritalischen Naiskosfiguren (Abb. *8*, *9*) war es die Verstorbene selbst, ebenso auf den beiden großen römischen Grabsteinen in Augsburg und Dresden (Abb. *12*, *14*), während die kleine Augsburger Relieffigur (Abb. *13*) wohl eine Dienerin ist. Die böotischen Terrakotten sind Abbilder der Toten o d e r ihrer Angehörigen. Für die beiden attischen Torsi — Ilissos wie Beï — bestehen aber nach wie vor die drei Möglichkeiten: Nebenfigur einer sepulkralen Gruppe, Einzelfigur der Verstorbenen selbst, oder Statue einer Leidtragenden, bezw. Opfernden. Beim Mädchen von Antium ist m. E. die erste dieser Deutungen unwahrscheinlich: die scharf pointierte, stilistisch geschlossene, wenn auch nicht symmetrisch ponderierte Gestalt dürfte kaum als das Glied einer Gruppe zu verstehen sein. An der allgemeinen Disposition der Statue hat man zwar in ihr die links vom Beschauer stehende Figur einer Gruppe erkennen wollen, doch wäre eher noch die Zutat eines Altares oder Opfertisches neben A. anzunehmen, wie die einer zweiten Figur (vgl. Helbig[3]). Den von Bulle (a. a. O. Sp. 291) entwickelten Gegengründen möchte ich noch anfügen, daß A. doch wohl nicht „ministriert", sondern offenbar s e l b s t opfert: die Jungfrau vollzieht die Zeremonie eigenhändig — weder als „Priesterin" noch als „Dienerin", sondern in anderer Eigenschaft, die in ihrer Familie, ihrem Lebenskreise oder Stande

[1]) Louvre N. 926; Athen, Nat. Mus. N. 709.

begründet sein mag. Eine zweite Person erscheint dabei überflüssig.

Die Opferhandlung ist ferner bei A. so deutlich betont, daß man schwerlich an die Votivfigur einer bestimmten Persönlichkeit oder die Grabfigur einer Verstorbenen denken wird, vielmehr nach wie vor nur an irgend ein opferndes Mädchen. Begriff und Darstellung der Geweihten und Weihenden, der Toten und Leidtragenden vermischen sich hier allerdings ebenso wie bei Göttern und Adoranten: die Gottheit libiert oft selbst, während ihr eigentlich gespendet werden soll — und die Grabstatuen der italischen Naiskoi tragen die gleichen Opfergeräte, Kästchen, Schüsseln und Binden, wie die Nachlebenden rings um ihr Grab. Die einen, wie die anderen scheinen der heiligen Sitte zu folgen, wobei nicht immer die Grenze zwischen Toten und Lebenden scharf gezogen ist: beide lassen sich bisweilen kaum von einander unterscheiden (Pagenstecher a. a. O. S. 121 ff., vgl. Riezler a. a. O. S. 27). So gibt auch hier das Motiv kein ganz bestimmtes Indicium dafür, ob die Aktion oder die Person — das Opfer oder das Mädchen die Hauptsache ist. Wir vermuten das Erstere, ohne jedoch greifbare Beweise dafür zu haben.

Unter den spezielleren Deutungsversuchen ist die Bezeichnung als „Priesterin" wegen der nicht priesterlichen Kleidung und Haltung unwahrscheinlich. Die gleiche, flotte und praktische, aber gewiß nicht feierlich-sakral wirkende Schürzung des wulstigen Ueberwurfes kehrt bei einer über einen Tisch gebeugten arbeitenden Frau am vorspringenden Teile des Athena Erganefrieses des römischen Nervaforums wieder — eine Analogie, auf die mich Max Fischer liebenswürdigerweise aufmerksam gemacht hat. Auch die mehr passive Rolle einer Opferdienerin würde der schon oben betonten Selbständigkeit der Handlung nicht entsprechen. Das Mädchen greift selbst zu und widmet seine ganze Sorgfalt der eigenen Tätigkeit: nichts an ihr weist darüber hinaus. Der von anderer Seite gewählte Name einer „Seherin" ist wiederum zu hoch gegriffen — dieses Mädchen aus dem Volke ist keine Prophetin! Plausibler ist Löwys schöner Gedanke einer „virgo lustrans" (Emporium, Agosto 1907,

S. 85 ff.), entbehrt aber noch der sicheren Anhaltspunkte: auch die „purificatrice" hilft uns nicht aus allen Zweifeln. Die älteren Erklärungen als Dichterin oder Chorführerin dürfen als verlassen gelten. Es wird also die allgemeinere Vorstellung immer wieder zu Recht bestehen, A. einfach als Opfernde aufzufassen, die m. E. ebensowohl auf einem Grabe wie in einem Tempel ihren Platz gefunden haben kann.

Der herbe, kraftvolle Ernst, die bei aller Jugendlichkeit und Frische durchzufühlende Gedankenschwere, der gefaßte, ehrfurchtsvolle, eher trübe als zuversichtliche Ausdruck des Blickes würde ebenso wie die unsorgsam, mit scheinbarer Nachlässigkeit angelegte Kleidung nicht übel zu einer — realistischer als im früheren vierten Jahrhundert aufgefaßten — Grabfigur einer Opfernden passen. Die Vorstellung der dauernd im Steine festgehaltenen Kulthandlung am Grabe hat nur deshalb etwas Ungewöhnliches für uns, weil wir erhaltene Grabstatuen dieser Art bisher nicht kannten, während uns Leidtragende oder Verstorbene in trauernder Haltung als klassischer Grabschmuck geläufig sind, einmal sogar — am sidonischen Sarkophage der Klagefrauen — in ähnlicher Pose wie A. vorkommen [1]).

Aber wie gering ist überhaupt unser Besitz an sepulkraler Rundplastik selbst aus den Friedhöfen Athens! Desto häufiger fanden wir in attischen und unteritalischen Grabkultscenen die Schwestergestalten opfernder Mädchen mit ähnlichen Attributen. Nicht minder bedeutungsvoll sind unter diesem Gesichtspunkte die nahen Beziehungen von A. zu den Grabstatuen I. und Beï, wie zu den italischen Naiskosfiguren (vgl. besonders Abb. *9*), wenn auch das erhaltene Vergleichsmaterial zu einer definitiven Entscheidung der letzten Alternativen noch nicht ausreicht. Votiv- und Grabstatuen sehen sich eben gerade in hellenistischer Zeit oft so ähnlich wie ein Ei dem anderen; beliebte Typen werden für beide Zwecke verwendet, und über die Bedeutung im Einzelfalle entscheidet oft nur die Provenienz, eine Inschrift oder der Fundort. Hier aber fehlen diese Anhaltspunkte.

[1]) Mariani Bull. arch. com. 1909, S. 199 f. Abb. 10.

Das Mädchen von Antium gilt meist als frühhellenistische, vermutlich kleinasiatische Votivstatue (vgl. Mariani, a. a. O. S. 207); ich begnüge mich damit, auf eine zweite Möglichkeit, auf die eventuelle sepulkrale Bedeutung der Statue aufmerksam gemacht zu haben. Wichtiger und entwicklungsgeschichtlich lehrreicher erschien mir der Hinweis auf die älteren und jüngeren Parallelen und Varianten des gleichen Motives in der Plastik, wie auf anderen Gebieten antiker Kunst. Daß die Aufstellung des herrlichen Werkes in jenem, dem ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit angehörenden Prunkbau am Meeresufer nicht die ursprüngliche war, bleibt leider das Einzige, was wir von seiner Herkunft wirklich wissen [1]).

So werden die Fragen nach dem eigentlichen Sinne der Darstellung, nach Namen und Art dieses „Mädchens aus der Fremde" nicht so bald verstummen, aber schwerlich eine endgültige und eindeutige Beantwortung erfahren, eher noch eine Beschränkung auf zwei oder drei Hypothesen. Und ich denke, das wird den ewig-jungen Reiz des wundervollen Mädchenbildes auch in Zukunft nur erhöhen.

München, Januar 1914. Adolf Preyß.

---

[1]) Vgl. Mariani, a. a. O. S. 169 ff.; Abb. 1—5.

RÖMISCHE PORTRÄTS IN DER NY CARLSBERG GLYPTOTHEK ZU KOPENHAGEN.

Von
FREDERIK POULSEN.

Die Neuerwerbungen der Jahre 1910—12 ergänzten in glücklicher Weise die schon vorher sehr reiche Sammlung antiker Porträts, die Carl Jacobsen in den letzten Dezennien mit unermüdlicher Energie und Opferfreudigkeit geschaffen hat, und deren wertvollste Stücke durch verschiedene Publikationen in der archäologischen Welt schon bekannt sind. Von den neuerworbenen römischen Porträts sind die hier aufgezählten die wichtigsten.

I.

Republikanischer Porträtkopf. Inventarnummer 2505.
(Tafel II und Abb. 1.)

Der 1910 aus Rom erworbene und angeblich in der Nähe von Anzio gefundene Kopf ist in einem sehr hellen, festen Kalkstein ausgeführt; hie und da hat der Stein dunkle Kieseladern, die bei flüchtiger Prüfung wie Pflanzenfasern erscheinen[1]); er wurde zunächst von einem Mineralogen für einen spezifischen französischen Kalkstein erklärt, wodurch die Unechtheit des Stückes nachgewiesen gewesen wäre; jedoch fand ich bei einer Reise nach Berlin, daß ein sicher echter, frührömischer Kopf aus Palestrina, Arndt-Bruckmann Taf. 73/4, in demselben Kalkstein gearbeitet ist. Der Berliner Kopf ist bloß stärker verwittert und daher dunkler, während der unsrige die ursprüngliche weiße Farbe fast unverändert bewahrt hat. Das Material spricht also umgekehrt gegen eine Fälschung; ein Fälscher hätte, um Verdacht zu vermeiden, den gewöhnlichen Travertin gewählt. Wir kommen später noch auf die Echtheitsfrage zurück.

[1]) Auf der Taf. II eine sichtbar am äußeren rechten Augenwinkel.

Die Höhe beträgt 32,5 cm; bestoßen Nase und Kinn; kleinere Beschädigungen hie und da an Schädel und Ohren; sonst gut erhalten. Im Nacken ist der Stein stärker verwittert, offenbar

Abb. 1. — Kalksteinkopf, Ny Carlsberg; vgl. Tafel II.

weil der Kopf, nachdem er herabgefallen war, lange mit dem Gesicht nach unten lag. Eine größere Absprengung erscheint vorne zwischen den Halsmuskeln und an der Unterseite des Kinnes; man hat hier durch rohe Ueberarbeitung die Spuren zu tilgen gesucht. Offenbar hingen hier ursprünglich einige schlaffe Hautfalten herab, ungefähr wie am Halse des Aiedius Amphio auf dessen Grabstein in Berlin [2]).

Abflachungen am Hinterkopf und am Nacken zeigen, daß der Kopf für eine Nische gearbeitet ist, und zwar für eine ziemlich tiefe. Die ursprüngliche Unterfläche des Halses ist stellenweise erhalten — geglättet, mit einem großen, viereckigen Klammerloch in der Mitte. Standfläche und hintere Anschlußfläche stehen rechtwinkelig zueinander, wie Versuche mit der Aufstellung des

[2]) Beschreibung der Berliner Skulpturen Nr. 840.

Kopfes zwischen Kartons ergaben; die starke Befestigung war wegen der Neigung des Kopfes nach vorne nötig.

Die Büste in der tiefen Nische bestand also aus Kopf und Hals allein, die Büstenform, die Bienkowski als die älteste, den etruskisch-römischen Porträts eigene bezeichnet hat [3]). Das Helbigmuseum in der Ny Carlsberg Glyptothek besitzt von etruskischen Porträtköpfen dieser Art drei, alle von hellenistisch-idealisierendem Typus; darunter zwei aus Kalkstein, einen aus Terrakotta [4]). In noch früherer Zeit verwendete man bekanntlich in Etrurien Köpfe allein, mit abnehmbarem Hut, als Aschenurnen, und auf dem gewölbten Deckel der Aschenkiste im Campana-Grab zu Veji saß ebenfalls ein Kopf [5]). Dieselbe Herrichtung wie unser Kopf zeigt auch ein frührömischer Kopf in Berlin, der zum Vergleich hier zum ersten Mal abgebildet wird (Abb. 2.) [6]).

Abb. 2. — Kalkstein, Berlin.

Häufig finden wir Köpfe allein, ohne Büsten, auch auf Grabreliefs der augusteischen Zeit, z. B. auf dem des Antistius Sarculo in London [7]) und auf einem roheren, mehrköpfigen in Bologna, das sich durch die Haartrachten zeitlich fixieren läßt [8]).

---

[3]) Revue arch. 1895 II S. 293. Die starke Neigung des so befestigten Kopfes kehrt wieder bei dem Kopfe Billedtavler der Ny Carlsberg Glyptotek Taf. XXXXIV 561.

[4]) Katalog des Helbigmuseums H 104, 107, 122.

[5]) Museo italiano di antichità classica I Taf. X, 4. — Canina, l'antica città di Veji. Roma 1847. Taf. XXX—XXXII.

[6]) Aus Rom erworben. Inventarnummer 1549. Kalkstein. Höhe 24 cm.

[7]) Museumsnummer 2275. — Mansell Phot. 1239. — C. I. L. VI 2170. — Lamer, Römische Kultur im Bilde S. 128.

[8]) Furtwängler, Tropaion von Adamklissi in Abh. der bayr. Akad. XXII Abt. III Taf. X 2 und S. 506.

Andere Grabsteine dieser Art gehören nach dem gleichen Kriterium in claudische Zeit [9]). Selbst die höfische Kunst knüpft damals an die Form der alten Kopfbüsten an, wie die Gemme mit den Büsten der Kaiserfamilie auf dem Deckel der Adahandschrift in Trier zeigt [10]).

Die Beschränkung auf Kopf und Hals allein blieb für das römische Porträt aller Jahrhunderte verhängnisvoll. Der Realismus in der Porträtkunst erstreckte sich nie über den Hals hinaus. Für die Körper, nackte wie bekleidete, wurden griechische, fertige Typen einfach übernommen [11]). So wenig Gefühl bewährten dabei die römischen Künstler, daß sie den mürrischen oder nüchternen Kopf eines alten Weibes mit dem schroff kontrastierenden Körper einer lieblichen, griechischen Gewandstatue unbedenklich vereinigten [12]). — Schon in den etruskischen Kanopen bemerken wir übrigens, daß der Töpfer sein Möglichstes tut, um die Köpfe lebensvoll zu gestalten, die Körper aber vernachlässigt [13]).

Unser Ny-Carlsberger Kopf gehört zu den frappantesten Beispielen des frührömischen Leichenporträts [14]). Soweit es ihm möglich war, hat der Steinmetz die Züge der Totenmaske nachgebildet. Die Detailbehandlung ist trotz einer gewissen technischen Routine kleinlich und peinlich, ohne die großzügige Auffassung und den Sinn für die Individualität, die z. B. in der Reliefbüste des C. Septumius oder in einem Dresdener Marmor-

---

[9]) Billedtavler Taf. LXIX 800. — W. Altmann, Röm. Grabaltäre S. 206 Abb. 163. — Ferner der Grabstein des C. Volumnius und seiner Frau in Berlin, Beschreibung Nr. 841.

[10]) Furtwängler, Gemmen III S. 323 Abb. 167.

[11]) Hekler, Bildniskunst S. 28 ff.

[12]) Hekler in Münchener arch. Studien dem Andenken Furtwänglers gewidmet S. 237 Abb. 8. — Ferner z. B. Notizie degli scavi 1902 S. 58 f.

[13]) Lichtenberg, Das Porträt an Grabdenkmalen S. 32—36.

[14]) Strong, Roman sculpture[2] S. 350. — Arndt-Bruckmann, Porträts, Text zu Taf. 748 u. 801 ff. — Altmann a. a. O. S. 196 ff. — Hekler, Bildniskunst der Griechen und Römer S. XXIX und Taf. 127 a. — Collignon, Revue arch. 1903 I S. 5 ff. Vgl. die eventuelle Nachahmung eines Ahnenschrankes in Stein bei Mendel, Catalogue des sculptures de Constantinople I S. 127 Nr. 35.

kopf, der schon griechisch beeinflußt ist, hervortreten [15]). Außer den hohlen Schläfen, den schlaffen Wangen mit hervorstehenden Backenknochen und den tiefen Furchen unter den Augen und von den Nasenflügeln abwärts — Zügen, die wir auch in anderen Leichenporträts finden [16]) — ist unser Kopf besonders durch die blutlosen, geöffneten Lippen, hinter denen das Gebiß sichtbar wird, als der eines Toten charakterisiert. Das kann zunächst einfach auf einer Uebereinstimmung mit der tönernen Leichenmaske beruhen. So sehen wir z. B. auch an dem Kopf des L. Vibius auf dessen Grabstein im Museo Chiaramonti, daß die Lippen einwärts gezogen sind, als klebten sie am Zahnfleisch [17]); also eine ähnliche Beobachtung eines pathologischen Zuges. Aber schon bei den Urtypen italischer Porträtkunst, den etruskischen Kanopen, finden wir die offenen Lippen mit sichtbarer Zahnreihe [18]), und ein Terrakottakopf freien Stiles in unserem Helbigmuseum bestätigt das Fortleben dieses Zuges [19]). — So spricht auch dieses seltsame Detail nicht gegen die Echtheit. — Die kleinen anliegenden Ohren sind selten, aber nicht vereinzelt innerhalb der frührömischen Porträtbildnerei [20]). — Sehr charakteristisch für den primitiven Künstler ist endlich seine Unsicherheit, wo er das Tonmodell verläßt. So erscheinen die Augenlider noch roher gebildet als die Lippen; die offenen Augen mußte er ja aus der Erinnerung heraus schaffen. Aehnlich dürfen wir die übermäßige Größe des Schädels aus einem primitiven Kunstgefühl erklären; trotz der hohen Aufstellung in

---

[15]) Billedtavler XXXXIV 556. — Arndt-Bruckmann Taf. 251 und 75—76. — Hekler a. a. O. Taf. 138.

[16]) Vgl. außer den schon genannten Helbig, Führer[3] I Nr. 105 = Amelung, Katalog des Vat. Mus. I Taf. 77 Nr. 602 und Altmann a. a. O. S. 196 ff. — Ferner den Grabstein des Aulus Decius Spinther und der Decia Spendusa im Thermenmuseum: Paribeni, Guida 1911 S. 12 Nr. 52. C. I. L. VI 35090. — Endlich den schon griechisch beeinflußten Kopf im Vatikan, Arndt-Bruckmann Taf. 451/2 = Hekler a. a. O. Taf. 137.

[17]) Amelung a. a. O. I Taf. 36 Nr. 60 E (S. 348). — Hekler a. a. O. S. XXIX und Taf. 134. — Helbig, Führer[3] I Nr. 63.

[18]) Museo italiano di antichità classica I Taf. VIIII 6 und VIIII a 14.

[19]) Katalog H 106. Aus Città Sant' Angelo erworben.

[20]) Vgl. Billedtavler Nr. 558 und 580.

einer tiefen Nische sollte offenbar so viel wie möglich vom Schädeldach gezeigt werden, und deshalb vergrößert es der Künstler, unbekümmert um die Wahrheit.

Auffällig ist noch die Kahlköpfigkeit. An einen Isispriester zu denken verbietet das Fehlen der Narbe. Entweder müssen wir also einfach den Kopf unter anderen römischen Kahlköpfen einordnen[21]) oder müssen uns denken, daß die Haare durch Bemalung veranschaulicht wurden[21a]). Es gibt ja tatsächlich in der republikanischen und der frühen Kaiserzeit eine Reihe römischer Porträtköpfe, deren Kopfhaar nur durch feine, im Schädel selbst eingeritzte Striche wiedergegeben ist, ohne daß die Haarmasse sich plastisch abhebt[22]). Auch da mußte die Bemalung er-

---

[21]) Arndt-Bruckmann Taf. 811/2, 827/8, 833/4. – Furtwängler, Gemmen I Taf. LIX 9.

[21a]) Vgl. Amer. Journ. of Archaeol. XVII 1913 S. 459.

[22]) Vgl. die republikanischen Köpfe Arndt-Bruckmann Taf. 829/30 und 803, Arndt-Amelung Einzelverkauf 994 und 1941—3 und zwei im Britischen Museum, davon einer abgebildet Phot. Mansell 1286. Im Louvre steht ein republikanischer Kopf mit dieser Haartracht rechts von den beiden sog. Corbuloköpfen (Arndt-Bruckmann Taf. 298). In Berlin der Kopf Nr. 338. In der Ny Carlsberg Glyptothek der Kopf Billedtavler XXXXVI Nr. 572, der aber nur hinten im Nacken Haare aufweist; dasselbe gilt von dem Porträt aus trajanischer Zeit in den Vatikanischen Gärten, Arndt-Amelung, Einzelverkauf 794/5. Verwandt ist auch die Haarbehandlung des Suedius Clemens in Neapel, Guida Ruesch Nr. 86. — Die genannte Darstellung der Haare findet sich endlich auch an dem interessanten Kopf aus dem Palazzo Giustiniani in Venedig, jetzt in der Ny Carlsberg Glyptothek, Billedtavler LIV Nr. 659, Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1192, in dem man schließlich mit Recht eine Renaissancearbeit erkannt hat. Nicht nur ist die Verwitterung der Oberfläche mit dem Spitzhammer nachgeahmt und sitzt der Kopf nur scheinbar mit Schnitt auf der Büste, sondern bei näherer Untersuchung stellt sich auch heraus, daß die glatten, scheinbar geflickten Teile an der Nase und am Kinn sowie die beiden Ohren gar nicht angestückt, sondern nur durch Scheinfugen umgrenzt sind. Vor den Ohren laufen sich die Scheinfugen einfach auf der Wange tot. Auch der Halsbruch ist nur eine mit Kitt verschmierte Scheinfuge. In Venedig befindet sich eine Büste desselben Mannes (Photo. Alinari 12887 unten rechts Nr. 2). Ob wir darin das Vorbild oder eine zweite Fälschung haben, vermag ich bei meiner Unkenntnis des Originals nicht zu unterscheiden. In Ince Blundell Hall sah ich eine ähnlich hergerichtete, sehr kleine Vitelliusbüste (Bernoulli, Röm. Ikon. II, 2 S. 16 Nr. 30), mit eingravierten Augensternen. Endlich ist der jetzt wieder dem Michelangelo zugeschriebene schlafende Eros in der Pinakothek in Turin an den

gänzend hinzutreten, und die Meißelstriche waren gewissermaßen nur Anweisungen für den Maler[23]). Dieser Stufe mag nun eine ausschließliche Bemalung vorausgehen; auch in der griechischen Skulptur kennen wir Beispiele, daß wenigstens der Oberkopf für die Bemalung ganz glatt gelassen wurde[24]).

Die Echtheit unseres Kopfes wird meines Erachtens durch folgende Tatsachen bewiesen: 1. das auffällige, aber in der frührömischen Porträtkunst sicher nachgewiesene Material; 2. die echte, frühe Büstenform (Halsbüste); der Fälscher müßte mit dieser Form vertraut gewesen sein, und dann hätte er gewiß die Unterfläche des Halses nicht zum größten Teil zerstört, sondern zur Beglaubigung stehen gelassen; 3. die Abarbeitung hinten, das Klammerloch unten, beides übereinstimmende Zeichen der Aufstellung in einer Nische; 4. das sichtbare Gebiß, das ungewöhnlich, aber an etruskischem Vergleichsmaterial nachweisbar ist; 5. die primitive Augenbildung und die übermäßige Größe des Schädels. Der Kopenhagener Kopf scheint mir also echt, und vorläufig das primitivste und wohl auch älteste römische Leichenporträt zu sein.

II.

Kopf des Vespasian. Inventarnummer 2585.
(Abb. 3.)

1912 aus Rom erworben und angeblich aus Neapel stammend. Ergänzt: die Büste bis zur Basis des Halses und der Oberteil der Ohrläppchen, in Marmor ersetzt die Nase. Sonst gut erhalten, die Oberfläche jedoch etwas verwittert. Höhe des Erhaltenen 0,29. Italischer Marmor. Der Hinterkopf roh gelassen, der Kopf stand also gegen eine Wand. Zwei Reste von Bronze-

---

Füßen und Flügeln mit glatten, durch Scheinfugen umgebenen „Ergänzungen" versehen. Vgl. Konrad Lange: Der schlafende Eros des Michelangelo. Leipzig 1898. S. 18 ff. und bes. S. 24. — Eine viel geschicktere Renaissancefälschung eines römischen Porträts findet sich in Madrid, Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1669/70.

[23]) Vgl. über Ritzlinien und Bemalung in der archaisch-griechischen Kunst meine Ausführungen Arch. Jahrb. XXI 1906 S. 198.

[24]) Vgl. Bulles Text zu Arndt-Amelung, Einzelverkauf 887.

stiften, am Scheitel und Hinterkopf, lassen einen Kranz erschließen, dessen Verlauf auch noch aus einem geglätteten Streifen an der rechten Seite des kahlen Schädels zu erkennen

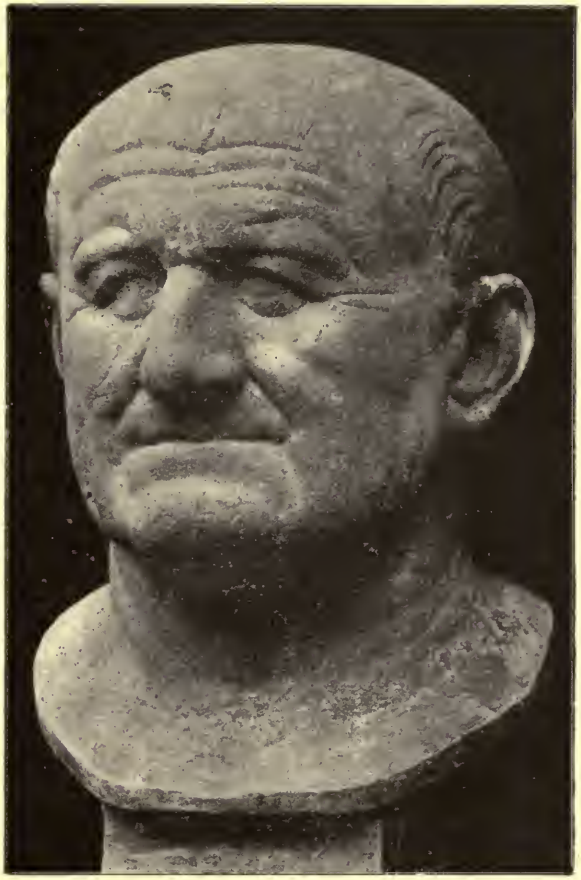


Abb. 3. — Vespasian, Ny Carlsberg.

ist. Das Haar war am Hinterkopf ursprünglich etwas weiter hinauf ausgeführt, wurde dann aber wegen dieses Kranzes oben abgemeißelt.

Dieser Kopf zeigt den Kaiser vorgeschrittener an Alter als seine anderen Porträts. Schon die stärker entwickelte Kahlköpfigkeit weist darauf hin und erinnert an den letzten Witz

des Kaisers auf dem Sterbebett[25]). Nur der Kopf der schönen Florentiner Gemme ist ebenso kahl[26]), sonst haben die Vespasians-porträts immer einen kleinen Haarbüschel oberhalb der Stirn.

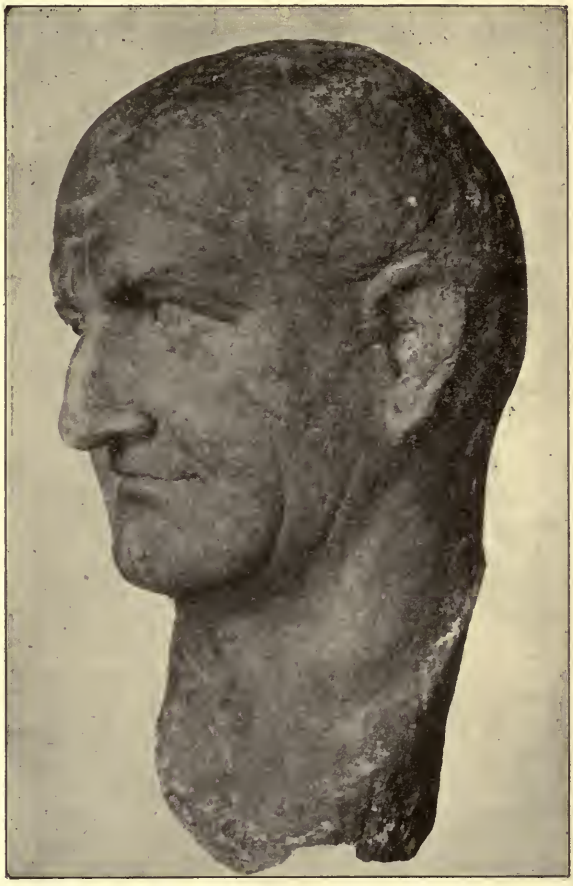


Abb. 4. — Vespasian, Bardomuseum.

Nebenbei gesagt ist die ehrliche confessio der Kahlheit für diesen Kaiser umso charakteristischer, weil alle früheren römischen Kaiser sowie sein Sohn Domitian ihre Kahlköpfigkeit verschwiegen wissen wollten[27]).

[25]) Bernoulli, Röm. Ikon. II, 2 S. 21. — Dio Cassius 66, 17. Vgl. Suet. Vesp. 23.
[26]) Bernoulli, Röm. Ikon. II, 2 S. 26 Nr. 3a.
[27]) Suet. Caes. 45. Caligula 50. Otho 12. Domit. 18.

Aber auch die Gesichtszüge weisen auf hohes Alter. Die Vespasiansporträts zerfallen nämlich in zwei Gruppen: die idealisierenden, in denen die Formauffassung, besonders die

Abb. 5. — Miniaturbüste, Bardomuseum.

Bildung von Augen und Kinn noch unter dem Einfluss der iulisch-claudischen Herrschertypen steht; so der Kolossalkopf in Neapel[28]) und der Kopf des Thermenmuseums[29]). Auch der andere Neapeler Kopf[30]) bewahrt in dem gekräuselten Haar an den Schläfen

[28]) Bernoulli a. a. O. Nr. 11 und Taf. VII (Hekler, Bildniskunst Tafel 218 b und R. Delbrück, Antike Porträts Taf. 39 a). Vgl. auch den stark geflickten Berliner Kolossalkopf des Vespasian, Bernoulli, Röm. Ikon. II, 2 S. 25 Nr. 39. Beschreibung Nr. 348.

[29]) Hekler a. a. O. Taf. 218 a. — E. Strong, Roman sculpture[2] I Taf. XXXIII S. 102. — Domaszewski, Gesch. der röm. Kaiser II Taf. zu S. 144. — Paribeni, Guida S. 97 Nr. 421.

[30]) Bernoulli a. a. O. Nr. 12 und Taf. X.

und in dem ruhigen festen Herrscherblick Züge der geläufigen majestätischen Idealisierung. Die zweite Gruppe bilden die realistischen Porträts: der etwas zweifelhafte Bronzekopf im Louvre [31]), wo der Kaiser dick wie ein Falstaff ist, mit kleinen konvergierenden Augen und verzogenen Wangen, die erste Andeutung des „velut nitentis" (Suet. Vesp. 20). Dann der überlebensgroße Kopf aus Bulla Regia im Bardomuseum [32]) (Abb. 4), in dem man noch einige idealisierende Züge der wirklichen „progenies Caesarum" erkennt, während der festgeschlossene Mund und besonders die Augen sehr eigenartig individuell gebildet sind; die linke Braue ist etwas gehoben, die oberen Augenlider stehen wie dünne zitternde Hautfalten hervor und hängen an den Seiten wulstartig gegen die Wangen herab. Alles das verleiht den Augen etwas Unsicheres, Zwinkerndes.

Wie dieser Kopf früher als der unsrige ist und noch dünnes Haar über der Stirne hat, so auch der Kopf in Villa Albani [33]), der in allen Beziehungen eine Vorstufe zu dem Ny Carlsberger Kopf bildet. Dagegen trägt eine Miniaturbüste von Marmor im Bardomuseum, die aus Kef (Sicca Veneria) stammt, mit Unrecht den Namen Vespasians (Abb. 5) [34]). Die polierte Oberfläche weist wie die sehr hohe Büste eher in trajanisch-hadrianische Zeit, und dazu stimmt der physiognomische Ausdruck. Ein kahlköpfiger Feldherr mit paludamentum und etwas unangenehm hochmütiger Miene [35]).

---

[31]) Museumsnummer 41. Bernoulli a. a. O. Nr. 17. De Ridder, bronzes antiques du Louvre I Taf. 8, 41 (S. 13 f.). Photographie Giraudon 124. Die kahle Stirnpartie ist moderne Ergänzung.

[32]) Musée Alaoui II Taf. XLI und S. 58 Nr. 1025. A. Merlin, Notes et documents I, le temple d'Apollon à Bulla Regia. Paris 1908. Taf. VII 3. Ich verdanke die Photographie der gütigen Vermittlung von Herrn Merlin. Ergänzt die Nase. — Ueber die Herrschaft Vespasians gerade in Afrika, wo er den Kaiserkult organisierte, vgl. jetzt Knox McElderry, Journal of Roman Studies III 1913 S. 122.

[33]) Bernoulli a. a. O. Taf. IX.

[34]) Musée Alaoui II Taf. XLI 2 und S. 60 Nr. 1041. Die Photographie verdanke ich Herrn Merlin.

[35]) Ein Porträt vespasianischer Zeit und mit dem Kaiser im Ausdruck übereinstimmend ist dagegen die Büste in Trier, bei Hettner, Führer, 1903 S. 80 Nr. 5.

Der Ny Carlsberger Vespasian ist also sehr alt, mit einem verzogenen Gesicht, dessen Haut man sich unwillkürlich als lederartig dick und sehr rot denkt, mit welken Lippen, die in den zahnlosen Mund hereinbiegen, und um die man sich, wie bei alten Bauern, weißen, gärenden Schleim vorstellen mag. Ein Gesicht in einer unklaren Grimasse erstarrt! Drückt es Kummer oder Gutmütigkeit aus? Man weiß es kaum. Zu dieser senilen Unklarheit paßt der Ausdruck der Augen: sie verkriechen sich gleichsam an der dicken Nasenwurzel, unter dem dachartig überhängenden Oberlid und hinter den unteren Lidern, die wie von überlaufender Feuchtigkeit geschwellt sind. Man erkennt das Hilflose, Unklare dieser Augen besonders, wenn man sie mit den starr und klar herausblickenden der früheren Kaiserköpfe, z. B. denen des Tiberius vergleicht; hier bauernhafte Unsicherheit, dort das unbeweglich Ruhige, wie es die Etikette und das Gefühl der Ueberlegenheit hervorrufen. Der Blick Vespasians war von der Ferne gar nicht zu fassen, und Nero hat sich täuschen können, wenn er ihm vorwarf, er sei während des kaiserlichen Vortrages eingeschlafen (Suet. Vesp. 4).

Und grade im hohen Alter liebte der „Vespasianus adamatus" *plurimas pallacas* um sich zu sehen. Daß er dabei bisweilen *pro concubitu sestertia quadringenta* zahlen mußte, war entschieden nicht ungerecht [36]). Denn „à l'œil" konnte ihn gewiß niemand lieben.

III.

Fragmentierte Statue Trajans. Inventarnummer 2571.
(Tafel III f. und Abb. 6—9.)

Höhe des Erhaltenen 1,32; Schulterbreite 0,56; Kopfhöhe 0,26. Italischer Marmor. Die Oberfläche mit zahlreichen Pflanzenfasern bedeckt. Der Kopf sitzt ungebrochen am Halse. Abgebrochen: beide Arme von der Mitte des Oberarmes an, rechtes Bein oberhalb des Knies, linkes am Anfang des Schenkels. Bestossen die Nase, rechtes Ohrläppchen und ein Teil des linken, das Kinn, die Geschlechtsteile und im Rücken das paludamentum.

[36]) Suet. Vesp. 21—22.

Dasselbe war dort (vgl. Abb. 9) tief unterarbeitet und von einem Puntello gestützt.

Der Kaiser ist in heroischer Nacktheit dargestellt, auf der linken Schulter ein von einer großen, runden Schließe zusammen-

Abb. 6. 7. — Trajan, Ny Carlsberg.

gehaltenes paludamentum, dessen unterer Teil wahrscheinlich um den linken Unterarm geschlungen war. Mit energischer Wendung des Kopfes blickt er nach links hin. Beide Arme waren gesenkt; der rechte wurde am Handgelenk durch einen vom Schenkel ausgehenden Puntello gestützt, die Hand hing, vermutlich am Gelenk etwas einwärts gebogen, ruhig und ohne Attribut herab, wie wir es auch an den Reliefs der Trajanssäule beim Kaiser häufig sehen [37]). Der linke Arm war etwas zurück-

[37]) Fröhner, Colonne Trajane I Taf. 60. — Cichorius, Die Reliefs der Trajanssäule Taf. XXXI u. a.

genommen und die Hand trug ein Attribut, das von einem in den Puntello am linken Schenkel eingesetzten Metallstift gestützt wurde, und dessen oberer Teil gewiß mit der eigentümlichen Bruchfläche am paludamentum links zu verbinden ist (Abb. 7).

Abb. 8. 9. — Trajan, Ny Carlsberg; vgl. Abb. 6. 7.

Das Objekt war somit etwas zurückgelehnt. Dadurch ist die auf den Trajansreliefs häufig vorkommende Stellung, bei der die linke Hand am Schwertknauf ruht [38]), ausgeschlossen; auch fehlt ja das Schwertgehäng über der Brust. Daß der Kaiser mit der gesenkten linken Hand eine an die Schulter gelehnte Lanze hielt, ist mir auch nicht glaublich [39]); dazu brauchte man keinen Puntello mit Metallstift. Er trug vielmehr offenbar einen etwas schweren

[38]) Cichorius a. a. O. Taf. XIII, XXV, XXXIV u. a.
[39]) Cichorius a. a. O. Taf. XX—XXI.

Gegenstand in der Hand, und da möchte ich lieber als an den kurzen Stab, der auf den Reliefs der Trajanssäule häufig erscheint [40]), an ein Parazonium denken. Dieses Abzeichen hat gerade Trajan zu Ehren gebracht, und er trägt es oft auf Münzbildern, besonders nach, aber auch vor der Unterwerfung Armeniens und Mesopotamiens [41]). Dann verstehen wir auch besser das Fehlen des Schwertgehänges über der Brust; der Kaiser trug eben Schwert und Scheide in der Hand, als Siegeszeichen.

Abb. 10. — Hadrian, Sousse.

Die gleiche, ruhig geschlossene Haltung der Arme finden wir wieder auf den Reliefs der Trajanssäule[42]); sie war offenbar für den Kaiser charakteristisch. Dagegen erinnert die Haltung des Kopfes an die des Münchener Diomedes, und die Körperbildung ist polykletisch [42a]). Der ganze Statuentypus kehrt wieder bei einem Hadrian aus Karthago im Bardomuseum, der aber kleiner und schmächtiger ist und auf dem Kopfe einen Helm trägt, über der Brust einen Schwertriemen [43]). Noch größer

[40]) Fröhner a.a.O. I Taf. 51 und 70. — Cichorius a.a.O. Taf. X und XXXI; vgl. auch Taf. XXX und LI, wo der Stab zu ergänzen ist, und Taf. XI, XXVIII, LVI, LX, LXXIII.

[41]) Stevenson, Dictionary of roman coin. s.v. — Hirsch, Münzkatalog 27. Mai 1907, Taf. X 757.

[42]) Vgl. besonders Fröhner a.a.O. Taf. 64.

[42a]) Vgl. für polykletische Körper bei römischen Porträtstatuen Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1903 und 1967—9.

[43]) Revue arch. 1902 XLI Taf. XV, 5 und XIX 2. — Musée Alaoui II Taf. XXVI. — Vgl. für den Typus die gleichzeitigen Büsten, die Sitte, Oesterr. Jahresh. XIV 1911 S. 121 ff. (Abb. 121—124) zusammenstellt und Juvenal Sat. XVI 48: quos arma tegunt et balteus ambit.

scheint, soweit die Erhaltung ein Urteil zuläßt, die Uebereinstimmung mit einer anderen Hadriansstatue zu sein, die vor kurzem in El-Djem gefunden wurde und sich jetzt im Museum von Sousse befindet (Abb. **10**). Der Kaiser, der einen Lorbeerkranz und wiederum kein Schwertgehäng trägt, ist von demselben massiven Körperbau wie unser Trajan und zeigt die energische Kopfwendung noch gesteigert [44]). Der Anschluß an den statuarischen Typus des Vorgängers ist umso beachtenswerter, als die Hadriansstatue von El-Djem noch ungravierte Pupillen zeigt, also vermutlich älter ist als die Statue des Bardomuseums.

Abb. 11. — Trajan, Leyden.

Die Zahl der Trajansstatuen mit sicher zugehörigem Kopf ist sehr klein; bisher kannte man nur drei[45]). Davon besitzt die Glyptothek Ny Carlsberg die eine, wo der Hals zwar gebrochen war, der Kopf aber mit gut anpassenden Bruchflächen aufsitzt [46]). Ungebrochen wie auf unserer Figur ist dagegen der Kopf an der nackten Trajansstatue mit fehlendem Oberkopf in Sevilla [46a]) und auf der riesigen Trajansstatue in Leyden, die wir hier nach einer neu aufgenommenen Photographie

[44]) Höhe des Erhaltenen 0,88, Kopfhöhe 0,34. Großkörniger Marmor. Hinten roh zugehauen, also für eine Nische bestimmt (wohl für das Amphitheater in Thysdrus). Die Schulterpartie mit paludamentum war zum größten Teil angestückt.

[45]) Vgl. Bernoulli, Röm. Ikon. II 2 S. 77.

[46]) Billedtavler XXXXII 543. Reinach, Repertoire de la stat. III 2 577, 7.

[46a]) Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1822. Vgl auch 1823.

wieder abbilden (Abb. 11)[47]). Die Leydener Kolossalstatue gibt wie die obengenannte Kopenhagener den Kaiser in reich verziertem Panzer mit paludamentum auf der linken Schulter; sie war, wie ein Stück Werkzoll hinten am Halse zeigt, für Nischenaufstellung bestimmt. Der Kopf ist hier gegen die rechte Schulter gedreht, aber weniger energisch; der rechte Arm war, wie ein Puntello am Schenkel zeigt, gesenkt, der linke anscheinend gehoben, er stützte sich wohl auf einen Speer. Dieser Statuentypus, τὸ ἄγαλμα τεθωρακισμένον, war für den Herrscher schon in der hellenistischen Zeit ausgebildet (vgl. Dittenberger, Inscr. Or. gr. 332).

Die eigentliche Charakterisierung beginnt an der Kopenhagener Trajansstatue, wie immer in der römischen Porträtkunst, erst beim Kopf (Tafel III f.). Die Kopfform ist die bei den Trajansporträts geläufige mit breitem, etwas flachem Schädel, tiefliegenden Augen und kräftig vortretendem Kinn. Auch der Fall der Stirnhaare ist echt trajanisch. Die Stirn hat wie gewöhnlich eine tiefe Längsfurche und zwei senkrechte Furchen zwischen den Augen. Individuell sind zunächst die kräftigen, gewölbten Brauen; sie verleihen dem Gesicht etwas Wachsames, Weitblickendes, das dem Feldherrn geziemt. Noch eigenartiger wirken die unteren Augenlider mit ihren Hautfalten; dieser Zug, der in spätrömischen Porträts häufig stereotyp zu sein scheint, wirkt hier mit großer formeller Kraft: wie von Blut gefüllt, schwellend erscheinen die Lider. Man findet solche schweren unteren Lider besonders häufig bei blutreichen Menschen, die viel in frischer Luft leben, wie z. B. Kavallerieoffizieren, und es liegt hier sicher eine Beobachtung aus erster Hand vor[48]). Diese Auffassung wird noch durch die Beobachtung des Mundes bestätigt; sowohl die feingeschwungenen Lippen wie ihre reich modulierte Umgebung, jede Linie und jede Falte sind so ausdrucksvoll lebendig, daß sie nach der Natur gearbeitet zu sein

[47]) Vgl. Arch. Zeit. 1849 S. 124. Ich verdanke den Herren Holwerda und Boeser die Photographie sowie folgende Angaben: die Statue ist 2,45 hoch und ganz antik, selbst die Nase.

[48]) Vgl. auch die Akzentuierung des unteren Augenlids bei dem alten Herrn aus trajanischer Zeit, Hekler, Bildniskunst Taf. 233 (= Arndt-Bruckmann Taf. 741).

scheinen. Angenehm ist der entstehende Gesichtsausdruck nicht; die Milde, die gewöhnlich die Trajansporträts auszeichnet [49]) und für den gnädigen Stifter der institutio alimentaria [50]) und anderer Einrichtungen paßt, ist hier nicht vorhanden; auch ist es nicht der hohe, sittliche Ernst des Leydener Trajans mit den schmäleren geraden Lippen und der gedrängteren knapperen Mundpartie [51]), sondern eine Formenfülle, die etwas Animalisches, fast Brutales hat. Es ist der barsche Feldherr, den wir in diesem Bilde vor uns sehen. Nur zwei Trajansporträts lassen sich vergleichen: die Büste im Britischen Museum [52]) und eine der kapitolinischen Büsten, deren Brauen finster zusammengezogen sind [53]). Beide zeigen aber den Kaiser jünger und magerer, und keine der beiden erreicht unser Porträt an Energie und Kraft.

Trajan war bei seinem Tode 64 Jahre alt, und seine Ikonographie erstreckt sich nur über die letzten zwanzig Jahre seines Lebens. Daß Bernoulli den Typus mit magerem Gesicht, wie er besonders durch den zweiten kapitolinischen Kopf vertreten wird, mit Recht an die Spitze der Entwicklungsreihe gestellt hat [54]), beweisen die Münzbilder Trajans; seine Korpulenz

---

[49]) Vgl. als besonders ausgeprägtes Beispiel des gütigen Trajanstypus den schönen Kopf im Museo Torlonia (Museo Torlonia Taf. CXXXIX). Weiter Bernoulli a. a. O. Taf. XXVI und Hekler a. a. O. Taf. 232 (beide im Vatikan), Bernoulli Taf. XXV = Arndt-Bruckmann Taf. 738 (in München), Arndt-Bruckmann Taf. 739 (Venedig) und die Köpfe (auf Statuen und auf Büsten) im Louvre, Bernoulli a. a. O. S. 76 f. und 80. Auch der Kopf auf der Panzerbüste in Ince Blundell Hall, Bernoulli S. 81 Nr. 52 ist von diesem Typus; er ist stark geflickt aber, wie ich nach persönlicher Untersuchung bestätigen kann, sicher antik. Vgl. auch den Trajan aus Pergamon, Altertümer von Pergamon VII Taf. XLII.

[50]) C. I. L. IX 1455. Vgl. De Ruggiero, Dizionario epigrafico s. v. Alimenta.

[51]) Vgl. auch den Trajanskopf der Münchener Residenz Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1013; ernsthaft, aber ohne Kraft.

[52]) British Museum Nr. 1893. Ancient Marbles III Taf. I.

[53]) Bernoulli a. a. O. S. 77 Nr. 15. — R. Delbrück, Antike Porträts Taf. 41. — Stuart Jones, Museo Capitolino Taf. 28 Nr. 30. Dieser Eindruck läßt sich nur am Original, kaum durch die Abbildungen gewinnen.

[54]) Bernoulli a. a. O. S. 85 und Taf. XXIV a-b. — Stuart Jones a. a. O. Taf. 50 Nr. 27. — Ob der „jugendliche Trajan" in Woburn Abbey, A. H., Smith, Catal. of sculpt. of W. A. S. 34 Abb. 18, wirklich ein Trajansporträt ist, läßt sich bei der ungenügenden Abbildung nicht entscheiden.

erscheint zuerst auf den Münzen vom Jahre 102[55]), um auf denen der Jahre zwischen 106 und 112 immer gewöhnlicher zu werden[56]). Besondere Uebereinstimmung in der animalischen Mundbildung und den schweren Wangen zeigen einige Münzen zwischen 112 und 114, besonders diejenigen mit der Apotheose des Vaters[57]). Dazu stimmt, daß der Kaiser dasselbe volle, kräftige Gesicht auch auf den Reliefs des im Jahre 114 erbauten Triumphbogens in Benevent[58]) und mehrfach auch in den Darstellungen der Trajanssäule selbst hat, an der letzten Stelle oft mit demselben barschen Ausdruck verbunden[59]). Ich könnte mir ganz wohl denken, daß unsere aus Rom erworbene Statue zum Schmuck des im Jahre 113 vollendeten Trajansforums gehört hätte[59a]). Mit dieser späten Datierung würde sich die oben vorgeschlagene Ergänzung des Parazoniums in der linken Hand, das erst den spättrajanischen Münzbildern geläufig wird, und die nachgewiesene Uebereinstimmung in der Haltung und im Typus mit zwei Hadriansbildnissen am besten vertragen.

Bevor wir dieses prächtige Kaiserporträt verlassen, lohnt es sich, auf den über einige Porträttypen der trajanischen Epoche geführten Streit kurz einzugehen. Mit Recht hat Hekler den nüchternen Naturalismus der trajanischen Bildniskunst im Gegensatz zu der Sensibilität der flavischen hervorgehoben[60]); diese Nüchternheit, die eine Renaissance alter Römertugend sein wollte, hat zu vielfachen Verwechslungen spätrepublikanischer

---

[55]) z. B. Catalogue de vente de la collection Montagu Taf. VIII 255/56.

[56]) Catalogue de vente de la collection Martinetti et Nervegna. Rom 1907. Taf. XXII 1884 und 1887. — Gnecchi, i Medaglioni Romani III Taf. 143, 11. — Catal. de vente de la collection Hartwig. Rom 1910. Taf. XIX 1289 ff.

[57]) z. B. Catalogue Montagu Taf. IX 268 und 274/75. — Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf röm. Münzen Taf. II 31. -- Bernoulli a. a. O. S. 89.

[58]) Brunn-Bruckmann Taf. 397. Wace datiert den Bogen 117, Papers of the Brit. School at Rome IV 1907 S. 261.

[59]) Cichorius a. a. O. Taf. XIV, XVIII, C, besonders aber LXXVII u. XCVI.

[59a]) Vgl. darüber Wace l. c. S. 255 f.

[60]) Bildniskunst S. XL. Vgl. den entsprechenden Gegensatz in der Architekturornamentik zwischen der üppigen Formengebung der flavischen und der nüchternen der trajanischen Zeit, Carl Weickert, Das lesbische Kymation. Leipzig 1913. S. 100.

und trajanischer Porträts Veranlassung gegeben. Wir wollen deshalb an Hand gesicherter Bildnisse die ersten Schritte tun. Daß zwei Büsten, in Villa Albani [61]) und im kapitolinischen Museum [62]), mit Unrecht den Namen Trajans führen, ist ebenso sicher, wie daß sie in seine Epoche gehören und sich der Haarmode des Kaisers eng anschließen. Von diesen Köpfen ist der Weg aber nicht weit zu dem Kopf eines alten Mannes in Neapel, der trajanische Haar- und Büstenform mit einem biederen „republikanischen" Bauerngesicht verbindet, und zu der Büste mit dem melancholischen, kurzbärtigen Gesicht im kapitolinischen Museum [63]). Mit diesen Köpfen lassen sich, auch ohne die charakteristische Haartracht, durch Büstenfuß und Gesichtstypus wieder zwei weitere Porträts verbinden, eines im Britischen Museum [64]) und ein in Spanien gefundenes eines greisen Kahlkopfes [65]). Die Büstenform ist ebenfalls ausschlaggebend, wenn wir ein Porträt des Museo Chiaramonti [66]), ein anderes, einen älteren Mann darstellend, in den vatikanischen Gärten [67]) und eine Münchener Büste [68]) als trajanisch und nicht republikanisch bezeichnen. Mit der gewonnenen Kenntnis dieser ganzen Gruppe, besonders der letztgenannten Münchener Büste wird niemand ablehnen, eine interessante fragmentierte Statue der Ny Carlsberg Glyptothek, in der Helbig den Konsul des Jahres 94 v. Chr. C. Coelius Caldus sehen wollte [69]), ebenfalls in die trajanische Zeit zu datieren. Die Figur läßt sich zu einer nackten, heroisierten Statue, vermutlich mit paludamentum auf der linken Schulter ergänzen; das kurze

[61]) Bernoulli a. a. O. Taf. XXVII.

[62]) Stuart Jones a. a. O. Taf. 38 Nr. 45.

[63]) Arndt-Bruckmann Taf. 741. = Hekler, Bildniskunst Taf. 233 und Stuart Jones a. a. O. Taf. 30 Nr. 34. = Hekler Taf. 236 a. Dagegen zeigt der sogenannte Trajanus pater, Bernoulli a. a. O. Taf. XXVIII a-b, die Haaranlage der neronischen Zeit.

[64]) British Museum 1964. Photo. Mansell 1266. Vgl. die Bildung der kräftigen Brauenränder mit derjenigen unserer Trajanstatue.

[65]) E. Strong in Journ. of Roman Studies I 1911 Taf. X und S. 37.

[66]) Bernoulli, Röm. Ikon. I Taf. IX. — Amelung, Skulpt des Vat. Mus. I Taf. 73 und S. 685 nr. 561.

[67]) Arndt-Amelung, Einzelverkauf 794/5.

[68]) Arndt-Bruckmann Taf. 600.

[69]) Billedtavler XXXXVI 576. Arndt-Bruckmann Taf. 517/8.

Haar zeigt in der Anlage der Locken Uebereinstimmung mit trajanischer Haarmode.

Auch die bekannte Büste im Britischen Museum, in der Studniczka den Triumvir M. Antonius erkennen wollte, gehört, wie Sieveking mit Recht betont hat, erst der trajanischen Zeit an [70]). Sie steht sogar in der charakteristischen Kopfhaltung unserer Trajansstatue ziemlich nah, und das hohe Bruststück mit Schwertriemen und paludamentum erinnert an trajanische Büstenformen. Gegen die Benennung auf M. Antonius spricht außer der späten Zeit auch die eigentümliche Haartracht; sonst paßt das kraftvolle Gesicht mit dem festgeschlossenen Munde und dem schweren Doppelkinn zu dem Antoniusporträt der Münzen nicht übel [71]). Ich möchte aber diesen Exkurs damit schließen, daß ich für das „Antonius"porträt einen anderen, sicher republikanischen Typus in Vorschlag bringe, der durch die vielfach besprochene Neapler Büste aus der Casa del Citarista und die in Ludwigshafen am Rhein gefundene, jetzt in das Museum von Speyer gelangte kleine Bronzebüste vertreten ist [72]).

Die letzte Behandlung dieser beiden Büsten hat Bankó neulich gegeben, und ich verweise für die verschiedenen älteren Hypothesen auf seinen Aufsatz [73]). Die Deutung, die Bankó selbst gibt, daß es Agrippa in jüngeren Jahren sei, wird wohl schwerlich viele überzeugt haben. Die Konturen des Mundes und der Wangen sind ganz anders als an den sicheren Agrippaköpfen, und es fehlt der düstere Blick. Selbst der Schädelbau ist verschieden, massiver und flacher bei Agrippa, feiner und abgerundeter bei dem anderen Typus. Dabei besteht kein Altersunterschied zwischen dem Neapler Kopf und dem von Bankó

[70]) Studniczka, Festgabe zum Winckelmannsfeste des archäol. Seminars der Univ. Leipzig. 1904. — Hekler, Bildniskunst Taf. 155 b. — Sieveking, Oesterr. Jahreshefte X 1907 S. 189.

[71]) Vgl. außer den von Studniczka abgebildeten Münzen z. B. Catalogue de vente des collections Martinetti et Nervegna. Rom 1907. Taf. XV 1413.

[72]) Arndt-Bruckmann Taf. 695/96. Die rheinische Bronzebüste zuerst von Furtwängler veröffentlicht, Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, Heft 93, 1892 S. 61 ff. und Taf. VII.

[73]) Oesterr. Jahresh. XIV 1911 S. 257 ff. mit Abb.

abgebildeten Kopenhagener Agrippa[74]). — Mit Furtwängler an Drusus, den Sohn des Tiberius, zu denken, verbietet das Alter der Neapler Büste; Drusus starb schon mit 29 Jahren. Uebrigens kennen wir den Drusus Minor. Durch die Auffindung des rheinischen Imperatorbüstchens fällt weiter der Gedanke an eine literarische Persönlichkeit fort, und es scheint mir deshalb nicht richtig, wenn J. Martin neuerlich wieder den Neapler Kopf als Horaz benennt[75]). Dagegen verdient die Annahme Studniczkas volle Beachtung, es sei Tiberius' Günstling Sejanus dargestellt, denn ihm wurden zahlreiche Bildnisse vom Volk und bei den Legionen geweiht[76]). Aber ein materieller Beweis ist allerdings nicht geliefert.

Da gewinnen wir nun, wie ich glaube, festeren Boden durch eine Frauenbüste der Ny Carlsberg Glyptothek (Abb. **12—13**)[77]), deren Aehnlichkeit mit der Neapler Büste mir sofort auffiel, als ich zum ersten Mal deren Photographie sah. Jeder, der für Familienähnlichkeit überhaupt Blick hat, wird sie hier zugeben müssen; sie ähnelt ihm, soweit ein junges Mädchen überhaupt einem älteren, wohlbeleibten Herrn ähneln kann, besonders in der Form und Rundung der Wangen und in dem charakteristischen, aufgebogenen Kinn mit dem abfallenden Doppelkinn. Auch Stirne und Brauen erscheinen verwandt, nur daß die Brauen des älteren Herrn gebieterisch in die Höhe gezogen sind. Leider ist bei der Frauenbüste ein Teil der Oberlippe abgesplittert und die Nase ergänzt. Aber dennoch bleibt eine Uebereinstimmung, wenn man die Profil- und Schädellinie vergleicht.

---

[74]) a.a.O S. 262 Abb. 154-55.

[75]) Mélanges d'Arch. et d'Hist. XXXII 1913 S. 389. Seine Identifizierung des „Brutuskopfes" mit dem Vergil des Mosaikes von Sousse ist schwerlich überzeugend. Wenn er ferner die ersten Verse der Aeneide für eine spätere Interpolation erklärt, ignoriert er die Graffiti von Pompeji, die „Arma virumque cano" als ursprünglichen Anfang bestätigen. Vgl. C.I.L. IV 2361, 3337, 1282, 3198. Notizie degli scavi 1888 S. 517 Nr. 1. — Bücheler et Riese, Anthologia Latina II S. 823. — Mau, Pompeji[2] S. 514.

[76]) Blatt zum Winckelmannsfeste des arch. Seminars der Universität Leipzig. 1909. Vgl. außer den von Studniczka zitierten Stellen (Tac. Ann. 4, 2, Suet. Tib. 48 und 65) auch Dio Cassius LVIII 2. Ueber die Zerstörung der zahlreichen Sejanbildnisse Juvenal, Sat. X 58—77.

[77]) Billedtavler L 619. Ergänzt die Nasenspitze. Beschädigt die Oberlippe, sonst Kleinigkeiten. Die Oberfläche ist etwas verwittert. Höhe 0,40.

Wichtig ist es nun, daß diese Mädchenbüste, nach einem Briefe Helbigs, bei den Ausgrabungen im Tempel der Gens Julia in Cerveteri gefunden wurde. Sie gehörte sicher zu den „inter

Abb. 12. 13. — Ny Carlsberg.

ornamenta aedium“ (Suet. Tib. 26) aufgestellten Bildnissen der Kaiserfamilie, und Helbig hat sie daher als Julia bezeichnet. Die Haartracht weist auf die ersten Jahrzehnte der Kaiserzeit[78]). Damit fallen die Töchter Agrippas und Julias weg ebenso wie die des

[78]) Die Frisur ist wie die der Julia auf der Münze, Strena Helbigiana S. 262 Abb. 2, dagegen später und anders als die der Fulvia oder die der Oktavia auf den Münzen, Bernoulli, Röm. Ikon. II I Taf. XXXII 14. Vgl. Helbig, Monum. dei Lincei I 1891 S. 573 ff. Vgl. auch den charaktervollen Kopf der Münchener Residenz, Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1007, in der ich die Oktavia sehen möchte, während der Kopf, Musée Lavigérie II Taf. VI 2 eher an Livia erinnert. Daß die Oktavia wie auch die Mutter des Augustus Statuen erhielt, entnehmen wir aus Suet. Div. Aug. 61. Ueber die Zeit des Aufhörens dieser Haartracht, im ersten Jahrzehnt v. Chr., vgl. auch Pauly-Wissowa VII 2 Sp. 2136 (Steininger).

Germanicus und der Agrippina Major [79]) (Suet. Div. Aug. 64 und Tib. 26). Wenn man ferner die drei Beziehungen erwägt, in denen der Imperator zu der Dame stehen kann: als Vater, Bruder und Sohn, so findet man, daß z. B. Julia ausgeschlossen ist, und daß nur der Triumvir Antonius und eine seiner beiden mit Octavia erzeugten Töchter: die 39 geborene Antonia Major oder die 36 geborene, berühmtere Antonia Minor in allen Beziehungen passen. Antonia Minor erscheint zwar erst Jahrzehnte später auf Münzen und hat da ein volleres Gesicht und anderes Haar [80]). Aber in einem Augustustempel dürfen wir schon früh die beiden Schwestern erwarten. Auf Marcus Antonius passen dann alle Züge: 1. die republikanische Form der Büsten; 2. die Auffindung der Neapler Büste in einem Stallboden mit einer anderen „gestürzten Größe" zusammen, die Studniczka wohl richtig als Agrippa postumus deutet, der in Ungnade fiel und nach Sorrent verwiesen wurde (Suet. Div. Aug. 65); 3. die Auffindung einer Bronzebüste am Rhein, denn M. Antonius erhielt als Triumvir die Gallia Comata und ließ die Provinz, die er bis 40 v. Chr. inne hatte, durch seinen Legaten Fufius Calenus verwalten [81]). Er wurde auf den gallischen Münzen abgebildet und ließ sich stets Imperator nennen [82]). Die Neapler Büste, die ihn älter und fetter zeigt, gehört wohl den dreißiger Jahren an; 4. die zunehmende Korpulenz, die zu der literarischen Ueberlieferung stimmt [83]); 5. endlich die Aehnlichkeit mit einigen Münzbildern. Da muß man nun freilich die „verwilderte, grobe, italische Manier der Münzen der Zeit des Bürgerkrieges" [84]) bedenken

[79]) Pauly-Wissowa I Sp. 2640 Nr. 113—114; Antonia Major, vgl. Suet. Nero 5. Ueber Antonia Minor, Mutter des Germanicus und des Claudius, vgl. besonders Suet. Cal. 1 und 15,2 und Claud. 1,6.

[80]) Bernoulli a. a. O. Taf. XXXIII 9—12. Furtwängler, Arch. Jahrb. III 1889 Taf. 11,3 und S. 318.

[81]) Domaszewski, Gesch. der röm. Kaiser I S. 69 und 87 ff. — Hill, historical roman coins S. 124.

[82]) Grueber: Coins of the Roman republic I S. 500. — Vgl. Mommsen, Staatsverwaltung III S. 464 und Suet. Caes. 76 über den durch Caesar inaugurierten göttlichen Kult der Imperatoren. Dittenberger, Sylloge 337 und 347, lehrreich für die Entwicklung des Wortes αὐτοκράτωρ.

[83]) Die Zeugnisse Bernoulli I S. 204 f.

[84]) Furtwängler, Gemmen III S. 302.

und keine schlagende Uebereinstimmung erwarten. Aber einige Züge — in den Münzen grotesk übertrieben — finden sich doch am Neapler Kopfe wieder: das abgeschrägte Doppelkinn und das aufgebogene Kinn, die kurze gekrümmte Nase, die niedrige Stirn und das volle Haar [85]). Besonders auf gallischen Münzen sehen wir oft dies kräftige, schwere Kinn und den festgeschlossenen Mund mit der hervorstehenden Unterlippe, der ihm etwas fast „Vitellianisches" verleiht und zu seinem genußsüchtigen Charakter paßt [86]). — So hoffen wir durch diesen Exkurs das Porträt eines berühmten Römers gefunden zu haben.

IV.

Kopf des dritten Jahrhunderts.

(Abb. 14—15.)

Der etwas verstümmelte Kopf [87]) hat oben am Schädel einen eisernen Bügel mit Ring und hinten im Nacken noch einen zweiten Ring; er wurde offenbar, nachdem er von der Statue abgeschlagen war, als Gegengewicht an einem Ziehbrunnen benutzt, und dieser Gebrauch, der vielleicht schon im Altertum stattfand [88]), hat im Haare einen 3 cm breiten glattgeschliffenen Streifen hinterlassen.

Die Darstellung von Haar und Bart durch Einritzung mit dem Spitzeisen, die an und für sich schon in der Flavierzeit

---

[85]) Vgl. Bernoulli, Röm. Ikon. I Münztaf. IV 90 (vgl. auch 83, 84, 85, 89). — Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf römischen Münzen Taf. I 6. — Vgl. auch die Gemme, Furtwängler a. a. O. I Taf. XLVII 3. — Ferner z. B. Médailles grecques et romaines de la collection Strozzi Taf. XII 1783. — Catal. de vente de la collection Montagu Taf. II 55, 60, 61, 63.

[86]) Grueber, Coins of the Roman republic III Taf. CIV 6 und 18. Für den Mund vgl. ebd. Taf. CXII 16—20.

[87]) Inventarnummer 2572 1911 aus Italien erworben, Höhe 0,27. Italischer Marmor. Stark bestoßen Nase, Mund, Kinn und beide Ohren.

[88]) Vgl. Arndt-Amelung, Einzelverkauf 80. Im Britischen Museum findet sich eine bronzene Claudiusbüste, „used as the weight of a steelyards", doch wohl kaum zu Lebzeiten des Herrschers. Mansell Photo. 881. Bernoulli, Röm. Ikon. II 1 S. 341 Nr. 40. Vgl. auch den schönen Bronzekopf eines Kentauren in Speyer, Bonner Jahrbücher XCIII (1892) S. 54 und Taf. VI, und die vielleicht ebenso verwendete Bronzebüste von Wels, Oesterr. Jahresh. XIV 1911 S. 123.

anfängt [89]), weist die für das Ende des III. Jahrhunderts n. Chr. typische Manier auf, und dazu stimmt der starre Ausdruck der Augen mit den tief ausgearbeiteten Pupillen. Die Brauen waren schraffiert. Merkwürdig, daß Strzygowski das kappenartig flach anliegende Haar der Köpfe dieser Zeit als ein Wiederaufleben

Abb. 14. 15. — Ny Carlsberg.

altägyptischer Haarbehandlung in der Art des „Schreibers" hat bezeichnen können [90])! Es ist vielmehr, um von der griechischen Kunst zu schweigen, gerade die für die römischen Porträtköpfe, besonders der republikanischen und augusteischen Zeit, typische Darstellungsweise des Haares, die nie ganz ausstirbt.

Am besten läßt sich der Kopenhagener Kopf mit einem der Köpfe an den Medaillons des Konstantinsbogens zusammenstellen, der schon zu vielen Diskussionen Anlaß gegeben hat [91]). In den Hauptzügen — der Anlage des Bartes und Haares und den dicken Wangen — herrscht Uebereinstimmung, aber die Stirn ist an dem Kopfe des Medaillons höher und schmäler und

[89]) Vgl. Arndt-Bruckmann 783/6 und 875/6 (mit dem Text). — Hekler, Bildniskunst Taf. 195 b, 224 a, 225 a, 227. — Guida Ruesch del Museo di Napoli Nr. 761. — Furtwängler, Münchener Jahrb. für bild. Kunst 1907 S. 8 ff.

[90]) Klio II 1902 S. 115.

[91]) Revue arch. 1910, I Taf. XI Nr. 15 und S. 124 f. und 130. Vgl. über frühere Deutungen Gibbon, Decline and fall of the Roman Empire ed. Bury I S. 457 Anm. 85 und S. 504.

hat tiefere Furchen, und der Haarkontur ist viel reicher gegliedert. Den Medaillonkopf möchte Studniczka auf Constantius Chlorus, Vater Constantins des Großen beziehen und kann sich dabei auf die geschichtliche Wahrscheinlichkeit berufen. Mit den zuverlässigsten Münzbildern dieses Kaisers ist die Uebereinstimmung freilich nicht groß, aber dabei müssen wir erstens bedenken, daß es sich um einen umgearbeiteten Kopf handelt, zweitens, daß die Herrichtung des Porträts nach dem Tode des Constantius und weit von seiner Residenzstadt Trier stattgefunden hat; und mit den banalen Porträts desselben Kaisers auf Münzen, die außerhalb Trier, Lyon oder London geprägt worden sind, verträgt sich der Medaillonkopf ganz gut [91a]). Weniger glücklich erscheinen mir jedenfalls die Versuche von Stuart Jones [92]) und Margarethe Bieber [93]), den Kopf als den des Claudius Gothicus oder des Philippus Arabs zu bezeichnen. Diese beiden Kaiser haben magere Gesichter und längeren Baartwuchs, der letztere sogar ein längliches, zerfallenes Gesicht [94]).

Der verwandte Kopenhagener Kopf erhielt von Helbig die Benennung Galerius; es gibt auch tatsächlich ähnliche Galeriusköpfe auf Münzen [95]). Aber derselbe Typus erscheint auch für andere Kaiser verwendet, von Florianus an bis auf Licinius pater [96]). Eine Zeit lang neigte ich zu der Benennung: Diokletian. Aber die grundlegenden Untersuchungen von J. Mau-

[91a]) J. Maurice, Numismatique constantinienne I Taf. III und S. 38. — Bernoulli: Röm. Ikon. II 3 Münztafel VII Nr. 13 und 15. Catalogue de vente de la collection Montagu Nr. 765–66.

[92]) Papers of the Brit. School at Rome III 1906 S. 236.

[93]) Röm. Mitt. XXVI 1911 S. 230 ff. und Taf. XIV. Vgl. dagegen Sieveking, Berl. philol. Wochenschr. 1911 Sp. 1239.

[94]) Besser begründet als Philippus Arabs sind die Köpfe im Vatikan und im Louvre, Bernoulli, Röm. Ikon. II 3 Taf. XL (= Hekler, Bildniskunst Taf. 293) und Taf. XLI und S. 141 ff. Der sogenannte Philippus Arabs in Stockholm bei Brising, Antik Konst i Nationallmuseet Taf. LX, ist nicht so spät und hat absolut keine Aehnlichkeit.

[95]) z. B. Collection Montagu Nr. 769–772. — Maurice, Numismatique constantinienne I Taf. IV 5.

[96]) Bernoulli a. a. O. Münztafel VI Nr. 16 und 18 und VII passim. — Collection Montagu Nr. 745, 747, 750, 754, 755, 759, 775, 776–82, 785, 786, 788, 789, 792.

rice haben uns gelehrt, die stereotypen Münzbilder dieses Kaisers [97]) — und überhaupt dieser Zeit — von dem sicheren und individuellen Porträt zu trennen [98]). Und da mußte ich die Hypothese fallen lassen. Ueberhaupt wird es jetzt möglich sein, in den bisher unsicher benannten plastischen Kaiserporträts dieser Periode Ordnung und Klarheit zu schaffen und z. B. die Porphyrbüste aus Athribis in Kairo [99]) und die vier sich umarmenden Fürsten an den Porphyrsäulen von Venedig [100]), die doch wohl die beiden Augusti und die beiden Cäsaren nach dem gemeinsamen Triumph im Jahre 302, dem letzten Triumph in Rom überhaupt [101]), darstellen, genau zu bestimmen. Aber das läßt sich nur von einem, der die Originale in nächster Nähe hat, ausführen.

Freilich berechtigt unser Kopf auch gar nicht zu einer so weitgehenden Untersuchung. Denn da er weder überlebensgroß

---

[97]) Bernoulli a. a. O. Münztaf. VII Nr. 5. — Collection Montagu Taf. XXIV f. Nr. 724, 735, 740, 741. Vente Sarti. Rome 1901. Taf. XIV 959 u. v. a. Ueber diesen gemeinsamen Typus vgl. Furtwängler, Gemmen III S. 359 und 361. Man denkt dabei an die Verhältnisse in der ägyptischen Skulptur, in der das Gesicht eines gewaltigen Herrschers auf eine ganze Dynastie übergeht; v. Bissing-Bruckmann, Denkmäler ägyptischer Skulptur, Text zu Taf. 39a. Ueber die wahre Ursache der Vermischung der Kaisertypen dieser Zeit vgl. Maurice a. a. O. S. 45—46.

[98]) Maurice a. a. O. I Taf. I, besonders 6, 8 und 10, die den Kaiser in verschiedenen Lebensaltern geben. Vgl. ebenda S. 20.

[99]) Catalogue des antiquités du Caire; Strzygowski, Koptische Kunst S. 6 f. und Taf. II. Klio II 1902 S. 113 Abb. 5. R. Delbrück, Antike Porträts Taf. 54. — Vgl. auch Wulff im Repertorium für Kunstwissenschaft 35 (1912) S. 240.

[100]) Strzygowski, Koptische Kunst S. 7 Abb. 2. Klio II 1902 S. 105 ff. — Venturi, Storia dell' Arte italiana I S. 178 Abb. 166. — Vgl. für die Komposition die beiden sich umarmenden Männer mit phrygischen Mützen auf dem Elfenbeinfragment (IV Jahrh. n. Chr.) in Triest, Arndt-Amelung, Einzelverkauf 600.

[101]) Gibbon, Decline and fall, ed. Bury I S. 398—406. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der Triumphbogen von Saloniki errichtet, aber dort sind die Gesichter der Herrscher zerstört. Vgl. Kinch, L'arc de triomphe de Salonique S. 9 f, 24 und 36 und Taf. V—VI. O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft S. 161 ff. Die Porphyrsäulen mit Büsten im Louvre sind dagegen konstantinisch, Michon in Mélanges Boissier S. 371 ff. und Taf. III—IV.

ist noch ein Diadem oder ein sonstiges Symbol der Herrscherwürde trägt, liegt es näher, in ihm ein Privatporträt aus dem dritten nachchristlichen Jahrhundert zu sehen. Wie wenig indi-

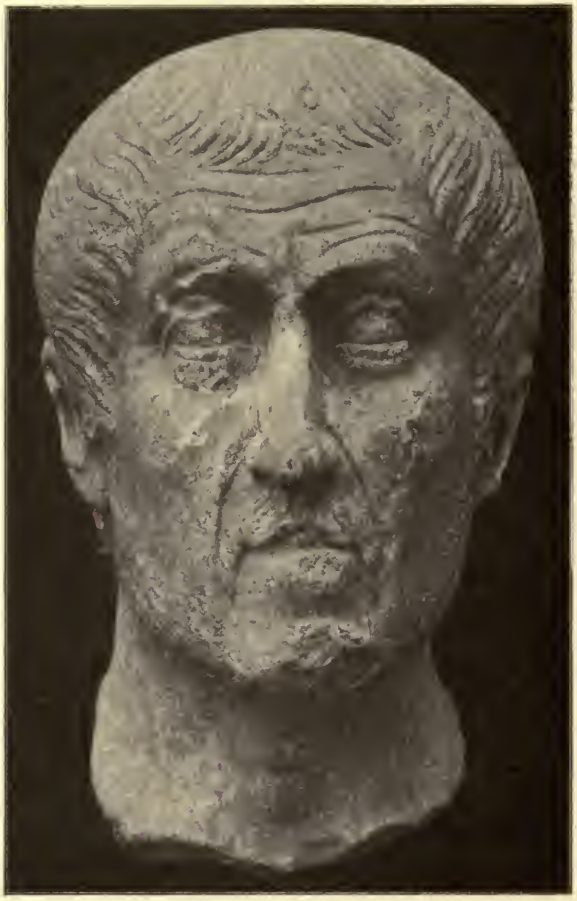


Abb. 16. — Ny Carlsberg.

viduell er ist, geht z. B. aus einem Vergleich mit dem Kopf eines Lanzenträgers auf einem Relief des Triumphbogens von Saloniki hervor [102]).

[102]) Kinch a. a. O. Taf. IV unten links und S. 32.

V.

Römischer Porträtkopf aus der letzten Hälfte des IV. Jahrhunderts n. Chr.

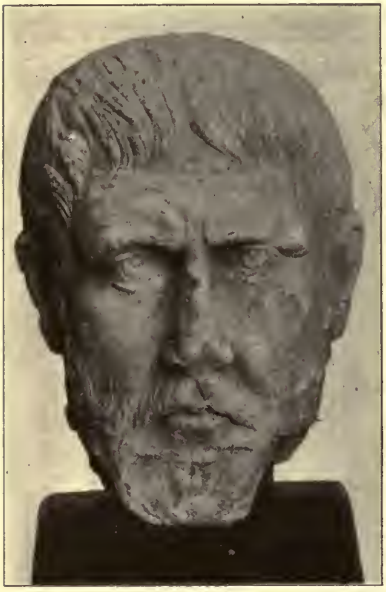
(Abb. 16–17.)

Abb. 17. — Ny Carlsberg; vgl. Abb. 16.

Der etwas überlebensgroße Kopf [103]) ist 1911 aus Italien erworben und zum Einsetzen in eine Statue ausgeführt; die flach

[103]) Inventarnummer 2581. Höhe 0,33. Italischer Marmor. Die Nase mit Gips geflickt. Kinn und Ohren bestoßen. Die Oberfläche, besonders an den Wangen und am rechten Auge, verwittert. Starker Ueberzug von Pflanzenfasern.

gehaltene Nackenpartie und die summarische Ausführung des Hinterhaares deuten auf Aufstellung gegen eine Wand. Während Haar und Bart sonst durch flachere oder tiefere Ritzlinien



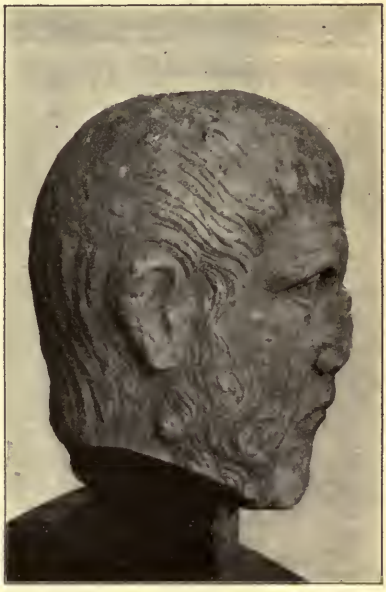


Abb. 18. 19. — Athen.

charakterisiert werden, sind hier im Haar hinter den Ohren einige Versuche mit dem „laufenden Bohrer" gemacht worden, die noch schlechter geraten sind als die in den Stirnlocken des großen konstantinischen Kopfes im Magazzino Archeologico [104]).

Es ist ein langes, kurzbärtiges, mageres und runzeliges Gesicht, dessen Details mehr wie in Holz geschnitten als gemeißelt aussehen. Das untere Augenlid hat eine tiefe Doppelfalte [105]) und setzt gegen die Wangen scharf ab; innerhalb der fast dreieckigen Augenspalte waren die Augäpfel nur schwach

[104]) Journ. of hell. stud. XXIX 1909 S. 68 Abb. 7. Vgl. auch die Bohrung bei dem bärtigen Kopf aus dem IV. Jahrh. Arndt-Amelung, Einzelverkauf 1035.

[105]) Vgl. oben S. 54 und Ny Carlsberg Billedtavler LXVI Nr. 775; ferner die byzantinischen Kaiserinnen, R. Delbrück in Röm. Mitt. XXVIII 1913 S. 316 und Taf. IX ff.

geritzt. Etwas Charakteristik ist in den Stirnrunzeln und den aufgezogenen, wulstartigen Brauenrändern versucht. Sonst ist alles fast byzantinische Starrheit.

Wegen des Vollbartes möchte Helbig den Kaiser Procopius, den Mitregenten des Valens im Jahre 365/66 erkennen, und die Münzbilder wären auch nicht unähnlich [106]). Aber Procopius starb mit 39 Jahren [107]), und unser Kopf ist entschieden älter. Sonst würde sich auch der Ausdruck des Kopfes wohl mit der überlieferten tristitia seines Charakters vereinbaren lassen.

Dieselben Gründe wie beim vorigen Kopf sprechen auch hier für ein Privatporträt: er ist nur wenig überlebensgroß und hat keine Abzeichen [108]). In der Formenwiedergabe sowie in der Anlage von Haar und Bart zeigt unser Kopf am meisten Uebereinstimmung mit einem Marmorkopf im Athenischen Nationalmuseum, von dem wir deshalb hier Abbildungen geben (Abb. 13 u. 19) [109]). Aber auch mit anderen Köpfen dieser Zeit lassen sich Vergleiche ziehen, so mit den beiden in Sestino in Umbrien mit spätrömischen Architekturfragmenten zusammen gefundenen [110]) und mit dem Kopf des Kolosses von Barletta [111]), wobei besonders das Bäurische des Ausdruckes zu bemerken ist, das diese spätrömischen Porträts in merkwürdiger Weise wie eine Renaissance frührömischer, republikanischer Kopftypen erscheinen läßt [112]). Mit dem Barlettaner Kopf hat der Kopenhagener das straffe Hochziehen der Brauen und der oberen Augenlider, mit

---

[106]) z. B. Catalogue Montagu Taf. XXXII 929. Vgl. dagegen Gnecchi, I Medaglioni Romani II Taf. 140,6, wo sowohl Haar wie Bart viel voller sind.

[107]) Ammianus Marcellinus XXVI 9,11.

[108]) Nicht einmal die Spuren eines Kranzes oder einer Strahlenkrone wie bei dem sog. Constantius II, Paribeni, Boll. d'Arte VI 1912 S. 175 f. Abb. 7. Arch. Anz. 1913 S. 147 f. Fig. 9—10.

[109]) Inventarnummer 360. — Bieber, Photographien des athenischen Instituts Nr. 2373,4. Ich verdanke Herrn Prof. Delbrück den Hinweis auf diesen Kopf und Herrn Prof. Karo die den Abbildungen zugrunde liegenden Photographien.

[110]) Notizie degli scavi 1909 S. 162 Abb. 3.

[111]) Arndt Bruckmann Taf. 895/8 mit Text. — Antike Denkmäler III Taf. 20 f., H. Koch.

[112]) Vgl. z. B. Arndt-Amelung, Einzelverkauf 594 A.

ihm und mit dem einen von Riegel veröffentlichten Porträt [113]) die scharfen Hautfalten von den Nasenflügeln schräg abwärts gemeinsam, welche den Eindruck von Kummer und körperlichen Leiden hervorrufen. Vultus tenuis, frons rugosa, tristis homo ita intelligitur; diese Worte eines alten Physiognomikers [114]) passen auf viele dieser spätantiken Köpfe.

Kopenhagen. Frederik Poulsen.

[113]) Strena Helbigiana S. 250 ff.

[114]) Scriptores physiognomici ed. R. Förster. II S. 122, 97.

CARMAGNOLA

(Porträt eines byzantinischen Kaisers).

Von

Richard Delbrueck.

(Vgl. Tafel V—VII.)

Der Kopf befindet sich an San Marco in Venedig, auf der Loggia, wo die Rosse stehn, und zwar an der Ecke bei der Piazzetta, das Gesicht nach dem Kanal gewandt. Er ist unten in den marmornen Eckpfeiler der Balustrade eingelassen, vermutlich seit diese errichtet wurde, nach den Stilformen im 15. Jahrhundert. Ebenso alt ist die volkstümliche Benennung „Carmagnola"; das war ein Condottiere, der 1432 bei San Marco enthauptet wurde [1]).

Ich untersuchte den Kopf im Sommer 1913. Die den Tafeln zu Grunde liegenden Aufnahmen wurden von dem römischen Photographen Anderson ausgeführt, die Platten hat das Institut. Eine Gipsform besitzt die Fabbriceria di San Marco in Venedig; Abgüsse finden sich im Museum der Fabbriceria, im Dogenpalast, in Ravenna, und in Rom im Gipsmuseum der Universität. Der Abguß umfaßt auch den untersten, in den Balustradenpfeiler eingelassenen Teil des Halses, vgl. Tafel VII. Für die Förderung meiner Arbeit bin ich zu Dank verpflichtet der Fabbriceria di San Marco, den Herren Ongaro in Venedig, Gerola in Ravenna, C. Ricci in Rom, J. Jolly in Würzburg; die Zeichnungen der Abbildungen 2 und 3 a verdanke ich der Güte Herrn René von Schöfers.

---

[1]) Literatur: Ongania, dettagli di altari, monumenti etc. della basilica di San Marco Taf. 168, nur Profil. — O. Wulff, altchristliche und byzantinische Kunst S. 155. — Conway in Burlington Magazine XXII 1912/3 S. 147 ff., Profilansicht des Kopfes. Ein ziemlich flauer Gipsabguß ist durch die Fabbriceria di San Marco für 60 Lire zu beziehn.

Das Material des Kopfes ist ein sehr gleichmäßiges Stück ägyptischen Porphyrs, von der Art, die im Altertum λεπτόψηφος hieß, mit nur weißen Kristallen[2]). — Der Block umfaßt Kopf und Hals; der Hals ist, wie man am Gipsabguß sieht — vgl. Tafel VII — unten zum Einsetzen in eine Büste oder Statue hergerichtet. Der Maßstab ist mehr als lebensgroß: Gesichtshöhe 0.21 m, Abstand der äußeren Augenwinkel 0.145, Gesamthöhe ohne das früher verdeckte Einsatzstück 0.40. Die Erhaltung ist gut, außer kleinen Verletzungen am linken Nasenflügel und am Stirnjuwel des Diadems, oben. Besonders sei schon hier betont, dass die abnorme Nase kaum beschädigt und nicht überarbeitet ist. Ein modernes (?) Dübelloch sitzt unten im Einsatzstück, ein wohl antikes Klammerloch oben am Wirbel des Kopfes, vielleicht zur Befestigung vor einer Wand.

Auf dem Schädel, oberhalb des Diadems ist der Porphyr nur gespitzt. Das Fleisch und das Diadem sind hoch poliert. Das Haar ist matt geblieben, war also vielleicht gemalt, nach einem anderen Bildnis derselben Person hellbraun, vgl. unten S. 86. An den Augen sind die Lider poliert; das Weiße ist

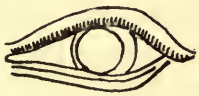


Abb. 1.

rauh, war also gemalt, ebenso die Iris, die durch eine Furche abgesetzt ist, vgl. Abb. 1. Die Pupille ist schüsselförmig vertieft und poliert, war also nicht gefärbt oder mit dunkler Masse gefüllt. Sie sitzt auffälligerweise excentrisch in der Iris, nach innen und unten verschoben, s. u. Eine Schattenfurche läuft oberhalb des unteren Lides hin.

---

[2]) Plinius n. h. 36, 57; dieser Porphyr erscheint m. W. in Rom zuerst an dem sog. Templum Divi Augusti (domitianisch), in den Caementa der Mauern, die von dem früher an derselben Stelle stehenden Palast des Caligula zu stammen scheinen (Hülsen, Forum 2. Aufl. S. 152 ff.). — Für Porphyr i. a. vgl. O. Schneider, über den roten Porphyr der Alten. Leipzig 1887. — Ch. Dubois, administration des carrières dans le monde romain. Paris 1908. S. 61 ff.

Der Kopf zeigt planmäßige Ungleichheiten der beiden Hälften. Rechts erfolgt der Uebergang von den vorderen zu den seitlichen Teilen des Gesichts schroffer, links sanfter; auch die Seitenfläche der Nase dacht sich links schräger ab; das Haar ist dort viel dicker. Also ist die Verkürzung auf der rechten Seite gesteigert und war der Kopf wohl etwas dorthin gedreht; so erscheint er auf Tafel VII nach dem Gips abgebildet. Daß er hoch aufgestellt war, folgt aus der roheren Bearbeitung des Schädels und aus der Kolossalität.

Die *Beschreibung des Einzelnen* mag mit dem Diadem beginnen. Es ist ein breiter, glatter Reif, fest auf das Haar gedrückt, aus Gold zu denken. Ringsum sitzen Juwelen; vorn eine quadratische Platte, durch ein Kreuz geviertelt, in der Mitte mit einer vortretenden Kreisscheibe; seitlich und hinten in gleichen Abständen sieben eiförmige Edelsteine in breiten glatten Fassungen, untereinander und von dem Stirnjuwel getrennt durch Querreihen von je drei Kugeln; diese Kugeln sind am Grunde mit Bohrlinien umrandet. Nach den Analogien erhaltener Schmucksachen und der Mosaiken ist das Stirnjuwel aus Almandinplatten zu denken, mit weißer Mittelscheibe, sind die eigroßen Edelsteine Rubine, Saphire oder Smaragden, und die Kugeln weiße Perlen.

Das Haar ist ziemlich stark, besonders hinten, und fällt in schlichten, lockeren Strähnen herab; über der Mitte der Stirn teilt es sich. Stirn und Nacken bleiben frei, die Schläfen und die oberen Hälften der Ohren werden verdeckt. Wangen und Kinn sind glatt rasiert. Die Ausführung der Ohren ist nur roh.

Der Kopf ist massiv und sehr kräftig, mit dickem Hals, Doppelkinn, breiter Stirn, großen Augenhöhlen, starken Kinnbacken, hoher Oberlippe, kurzer, breiter Nase, geschwungenen Augenbrauen und kleinem, einfach geschnittenen Munde. Die riesenhaft starke Muskulatur ist ausführlich wiedergegeben, sichtlich nicht nach akademischen Regeln, sondern nach der Natur. Die Modellierung ist sehr sicher und geht bei aller Reichhaltigkeit nicht auf Kleinigkeiten aus. Der Gang der Formen wird bei den Fleischteilen durch die Meißelarbeit bestimmt; sie

bestehn aus sich schneidenden Flächen mit abgekanteten Graten und sind stereotomisch klar bis in die Tiefen; für das Haar mit seinen Strähnen waren die Bohrkanäle formgebend, dadurch

Abb. 2.

wirkt es locker. Die mit Mühe erreichte Feinheit der Modellierung geht durch die Politur wieder etwas verloren und erscheint besser im Gips. — Dargestellt ist ein vornehmer Mann

von edler Herkunft, etwa 40 Jahre alt, gewalttätig und reizbar. Der Blick ist sehr fest, die Sehaxen der beiden Augen konvergieren nämlich, was durch die unnatürliche Verschiebung der

a. b.

Abb. 3. — Die Nase des Carmagnola.
nach Zeichnung (a), nach (flauem) Gips (b).

Pupillen in der Iris, nach unten und innen, besonders eindringlich wird. An Stirn und Nasenansatz ziehn sich die Muskeln zusammen, dadurch entsteht ein böser und aufgeregter Ausdruck; der kleine Mund aber lächelt banal gnädig.

Ursprünglich saß der Kopf auf einer Statue oder Büste, die vermutlich mit der Chlamys bekleidet war; wäre sie gepanzert gewesen, so müßte man einen Helm erwarten. Conway hat vermutet, daß der Kopf auf den Ravennatischen Porphyrtorso eines Kaisers gehört, vgl. Anm. 1 auf S. 71; er ist aber zu groß, wie ein in Ravenna mit dem Abguß ausgeführter Versuch ergab.

Ganz auffallend ist die Nase, vgl. Abb. 2 und 3, die, wie schon bemerkt, nicht überarbeitet und so gut erhalten ist, daß sie in der Zeichnung (Abbildung 2) mit Sicherheit wiederhergestellt werden konnte; die Formen erscheinen hier schematisch verdeutlicht. — Die beiden seitlichen Flächen sehen aus wie am hinteren Teil einer normalen Nase, am deutlichsten auf der schärfer modellierten rechten Seite; man erkennt oben die Schwellung des

Nasenbeines, unten den Nasenflügel; aber von beiden ist nur die hintere Hälfte da. Die vordere Fläche ist abnorm, sehr breit, ganz schwach gewölbt, ungegliedert; sie biegt nach den seitlichen Flächen mit einer abgefasten Kante scharf um; besonders klar ist das wieder rechts. Von der unteren Fläche setzt sie kantig ab, ohne Uebergang, und entsendet dort zwei Zipfel zwischen die untere Fläche und die seitlichen Flächen. Die untere Fläche ist am auffälligsten, nämlich geschlossen, ohne Nasenlöcher und zunächst flach gewölbt; rückwärts biegt sie mit einer Kante wagrecht um; diese wagrechte Teilfläche läuft an den Enden spitz zu; die Kante hätte bei der letzten Bearbeitung des Kopfes wohl noch abgerundet werden sollen. Ganz hinten, am Nasenansatz scheinen an der Stelle der Nasenlöcher zwei Spalten zum Atmen angegeben zu sein, die ja auch da sein müssen, da der Mund geschlossen ist. Es sind seichte, aber deutliche Furchen, die mit den Enden in die Nasenflügel einschneiden.

Soweit die Tatsachen; zu ihrer Deutung führt keiner der nächstliegenden Wege. Es handelt sich nicht um eine geglättete Bruchfläche, denn die Arbeit ist einheitlich und es fehlen die Nasenlöcher. Daß der Block nicht gereicht hätte, wäre auch keine Erklärung; dann würde man angestückt haben oder hätte eine normale Nase in Relief dargestellt. Vielmehr muß der porträtierte Mensch eine solche Nase besessen haben, mag auch vielleicht die Nachbildung medizinisch nicht ganz korrekt sein, besonders an dem Luftspalt. — Eine Erklärung muß davon ausgehn, die normalen Teile der Nase von den abnormen zu scheiden, wie das schon in der Beschreibung geschah. Normal also sind nur die beiden Seitenflächen, die sich mit kräftiger und natürlicher Modellierung aus dem Gesicht erheben; sie sind aber unvollständig, es fehlt die vordere Hälfte. Abnorm hingegen ist besonders die untere Fläche, ohne Nasenlöcher, mit einem Luftspalt hinten, dann auch die unnatürlich kahle Vorderfläche, auf die die kräftige Modellierung der Seitenflächen eigentlich übergreifen müßte. Abnorm ist weiter das scharfkantige Zusammenstoßen der Flächen untereinander, besonders der vorderen mit den seitlichen, und schließlich die gleichmäßige Platt-

heit der Nase. — Dies alles erklärt sich wohl nur durch die Annahme, daß hier der Stumpf einer früher vollständigen Nase vorliegt, deren vorderer Teil durch einen mit sehr großer Kraft und Sicherheit vermittels einer schweren Klinge durch Knochen, Knorpel und Fleisch geführten Hieb oder Schnitt abgetrennt wurde. Ein Säbel fährt nun nicht parallel zum Gesicht herunter; bei einer durch Krankheit zerfressenen Nase bleibt der Knochen stehn; einen ärztlichen Zweck kann eine solche Verstümmelung nicht haben. Was man sieht ist vielmehr Henkersarbeit. So stellt denn der Carmagnola einen Mann dar, dem die Nase gewaltsam abgeschnitten ist; so weit glaube ich auch als Nichtmediziner meiner Sache sicher genug zu sein, um später auf der gefundenen Deutung weiterbaun zu können.

Vorerst möchte ich jedoch einige weitere Vermutungen über die abgeschnittene Nase zur Diskussion stellen dürfen. Der Zustand, wie ihn der Venetianer Kopf zeigt, kann nicht das Ergebnis einer noch so gut verlaufenen Selbstheilung sein. Vor den eröffneten Höhlen konnte sich nicht eine glatte geschlossene Vorderfläche und besonders nicht eine geschlossene Unterfläche mit Luftspalt bilden, ohne daß eine plastische Operation vorausgegangen war. Für diese gab es nun im Altertum zwei Wege. Nach der im Mittelmeergebiet ausschließlich herrschenden griechischen Methode wird die einem Defekt benachbarte Haut abgelöst, durch Einschnitte dehnbarer gemacht, über der Lücke zusammengezogen und vernäht[3]). Dies Verfahren scheint hier nicht angewandt zu sein. Es eignet sich nur für kleinere Hautlücken, wie auch die antiken Aerzte ausdrücklich betonen, und ferner müßten, wie mir scheint, beim Herüberziehn der Haut über die Knochenränder eher abgerundete Kanten entstehn, während sie am Venetianer Kopf scharf sind. Nach einer zweiten Methode, der Transplantation, die in Indien ausgebildet war, wird ein Stück Haut von der Wange auf die aufgefrischte

[3]) Celsus VII c. 9. — Pseudogalen, introd. ed. Kühn XIV S. 791. — Paulus Aegineta VI 26. — Antyllus bei Oribasius, ed. Daremberg IV S. 58. — Hautlücke heißt curtum, κολόβωμα. (Transplantation scheint in der griechischen Medizin überhaupt nicht vorzukommen. Vgl. z. B. Häser, Gesch. der Medizin im Altertum und Mittelalter, 3. Bearb. 1875 S. 287. 518).

Wunde überpflanzt und so eine neue Nase gebildet. Das Verfahren findet sich in den Sammelwerken, die den alten Aerzten Vaghbata und Susruta zugeschrieben werden. Ich setze die Stellen her, das wichtigste kursiv [4]).

1) *Vaghbata*, Astangahrdaya VI 18, 59—66. (Nach einer Uebersetzung, die ich der Freundlichkeit Professor J. Jolly's in Würzburg verdanke). „Wiederherstellung der abgeschnittenen Nase bei einem erwachsenen (kräftigen) Manne, nachdem derselbe sich (durch ein Bad) gereinigt hat. — *Man schneide ein Blatt (von einem Baume) ab, das (an Umfang) der Nase gleicht, und ein ebenso grosses (Stück) aus der Wange (des Mannes).* Die Haut und das Fleisch an der der Nase entsprechenden Stelle festhaltend, mache man das (Stück Fleisch) dünn. Hierauf nähe man die Wange mit einer Nadel mit einer Naht von Baumwolle. *Nach Scarificierung der angesetzten Nase stülpe man die Haut darüber um,* lege einen Verband auf die Wange an *und nähe die Nase sorgfältig. Mit zwei Röhren (die hineingesteckt werden) erhöhe man die Nase von innen heraus, um das Atmen zu erleichtern.* Nach Begießung mit rohem Oel bestreue man die Nase mit Pulvern von Patanga, Madhuka und Añjana und anderen feinen Pulvern, die zur Blutstillung dienen (nach den beim Aderlaß gegebenen Regeln). Dann bestreiche man die Stelle mit Honig und Butter, verbinde sie und lasse die übliche (in dem Kapitel über die Oele angegebene) Behandlung folgen. Sieht man eine (ungünstige) Veränderung eintreten, so verfahre man nach der Regel über die Behandlung plötzlich bewirkter (frischer) Wunden. Wenn die Stelle anschwillt, schneide man das überflüssige Fleisch weg, ebenso die überflüssige Haut. Hierauf nähe man die Nase nochmals, nachdem man sie schön eben gemacht hat. Wenn sie eingefallen ist, bringe man sie in die Höhe. Dasselbe Verfahren wende man bei einer frisch abgeschnittenen Nase an, nachdem man sie der Regel gemäß angesetzt hat". Wörtlich ebenso lautet die Beschreibung in Astangasamgraha des Vagbhata VI 22 S. 262 f., bis auf eine Lesart in der letzten Zeile.

---

[4]) Grundriß der indo-arischen Philologie und Altertumskunde, III 10; Julius Jolly, Medizin, 1901. S. 8—10. 115.

2) *Susruta* I 16, frei nach der englischen Uebersetzung von Bhishagratna, Calcutta 1907, I 153 f., die ich wieder der Freundlichkeit Professor Jolly's verdanke. — „Nun will ich das Ansetzen einer künstlichen Nase besprechen. *Zuerst wird ein Lianenblatt gepflückt, lang und breit genug, um das abgeschnittene oder abgetrennte Stück (der Nase) ganz zu bedecken; dann wird ein Stück Fleisch, ebenso gross wie das erwähnte Blatt von unten nach oben aus der Wange geschnitten, mit einem Messer scarifiziert und schnell auf die abgeschnittene Nase gedrückt.* Darauf soll der kaltblütige Arzt es sorgfälltig verbinden, mit einem anständig aussehenden und zweckmäßigen Verband. *Der Arzt muss sich von der vollständigen Verbindung der getrennten Teile überzeugen und dann zwei kleine Röhren in die Nasenlöcher einführen, um die Atmung zu erleichtern und ein Einsinken des angesetzten Stückes zu verhindern;* (?, „to prevent the adhesioned flesh from hanging down"). Dann wird das angesetzte Stück bestreut mit einem gemischten Pulver aus Patanga, Yastimadhakam und Rasanga, die Nase in Karpasabaumwolle gepackt und mehrmals mit gereinigtem Sesamöl besprengt. Der Patient bekommt flüssige Butter zu trinken, wird mit Oel gesalbt und erhält Abführmittel, wenn die Mahlzeit verdaut ist, wie das (in den medizinischen Büchern) angeraten wird. Die Ansetzung kann als gelungen gelten, wenn die entstandene Wunde ganz geheilt ist, während im Falle einer halben oder teilweisen Anheilung die Nase wieder scarifiziert und verbunden werden muß. Die angesetzte Nase muß verlängert werden, wenn sie kürzer ist als ursprünglich, oder durch Operation auf ihre ursprüngliche Größe gebracht, wenn das neu gebildete Fleisch zu stark gewachsen ist".

Beide Beschreibungen sind im Wesentlichen klar; nur wird nicht gesagt, ob der Patient die Atmungsröhrchen dauernd behält; vielleicht nicht. Von einer Brücke, die das überpflanzte Hautstück bis zur Heilung mit der Wange verbände, scheint mir nirgends die Rede zu sein.

Die Nase des Carmagnola könnte, wie mir scheint, sehr wohl nach der indischen Methode wiederhergestellt sein. Die

breiten künstlichen Flächen wären aus einem oder vielleicht auch zwei überpflanzten Hautstücken gebildet, die ziemlich scharfen Kanten zwischen den Flächen entsprächen den Wundrändern.

Abb. 4. — Goldmedaillon Justinianus I., British Museum.

Allerdings fehlt die Narbe des entnommenen Hautstückes in der Wange, aber man konnte es schließlich anderswo ausschneiden und die Narbe braucht auch nicht dargestellt zu sein. — Für die vorliegende Untersuchung ist jedoch nur wichtig, daß es sich um eine abgeschnittene Nase handelt; die Art der Heilung ist Nebensache.

Der „Carmagnola" ist frühbyzantinisch und stellt einen Kaiser dar, weil er aus Porphyr besteht und ein Diadem hat. Eine etwas nähere Datierung gestattet zunächst der Umstand, daß bei der Entstehung des Bildnisses anscheinend das idealisierte Porträt des jugendlichen Justinianus I. eingewirkt hat,

wie er auf dem Londoner Goldmedaillon erscheint [5]), vgl. Abbildung 4; dort finden sich die gleichen etwas schweren Formen des Gesichts, die hochgeschwungenen Brauen, der kleine Mund; das führt auf die Jahrhunderte nach Justinianus I., aber noch vor dem Erlöschen justinianischer Tradition. (Justinianus I. selber ist nicht etwa dargestellt; er besaß eine gesunde Nase). Die üblichen Methoden der engeren Datierung, nach der Haartracht und dem Diadem, versagen ziemlich. Die Frisur findet sich schon auf Diptychen des sechsten Jahrhunderts [6]) und noch auf dem Kaisermosaik in San Apollinare in Classe, das Constantinus IV. mit seinen Brüdern und seinem Sohne Justinianus II. darstellt, gegen 677, s. u. S. 83, Abbildung 5. Rasiert sind alle Kaiser bis auf Phokas; Phokas, Heraclius, Constans II., Leo III. tragen lange Vollbärte; von Constantinus IV. ab erscheinen die Münzbilder wieder mit kurzen Vollbärten [7]), doch ging man während dieser Zeit auch oft vollständig rasiert, wie das eben genannte Mosaik zeigt. — Also wegen der Haar- und Barttracht sind alle Kaiser vom sechsten Jahrhundert ab möglich, nur nicht Phokas, Heraclius, Constans II., Leo III. Blos die zu jung verstorbenen und die zu alt zum Thron gelangten wären noch auszunehmen. Eine Betrachtung des Diadems bleibt bei dem jetzigen Stande der Vorarbeiten ebenfalls unergiebig. Der breite Reif anstatt des schmaleren Bandes scheint seit Justinianus I. auf den ravennatischen Mosaiken nachweisbar. Die Verzierung mit großen Juwelen zwischen querlaufenden Perlenreihen kommt in verschiedenen Zeiten vor, ohne jemals Regel zu sein, z. B. schon auf einzelnen Münzen Constantinus I., bei einem Kaiserporträt des vierten Jahrhunderts in Trier, an der Märtyrerkrone der Agnes in S. Agnese, zwischen 625 und 648, endlich vielleicht am ähnlichsten in dem Pariser Psalter des zehnten Jahrhunderts, an König David [8]).

[5]) Catalogue of byzantine coins in the British Museum, I Frontispiz.

[6]) Z. B. das Diptychon des Anastasius 517, Bibliothèque Nationale, von Sybel, christliche Antike II Abb. 71.

[7]) Catalogue of byzantine coins passim.

[8]) Constantinus I.: J. Maurice, numismatique Constantinienne I Taf. IX. Constantius II.: Bernoulli, Röm. Ikon. III Münztafel IX, 7. Kopf in Trier:

Eng datiert und fest benannt wird der Kopf aber durch den Umstand, daß er einen Kaiser mit abgeschnittener Nase darstellt. Die frühbyzantinische Geschichte berichtet von nur wenigen Fällen, in denen ein Kaiser so verstümmelt wurde, alle aus der zweiten Hälfte des siebenten Jahrhunderts. Ich zähle sie zunächst auf.

Heraclonas 642 (Theophanes 6133);

Tiberius und Heraclius, Brüder Constantinus IV, 680; (nach Theophanes 668, wo sie zur Regierung kamen, aber wohl sicher in 680 zu ändern, wo sie abgesetzt wurden; jedenfalls wurden sie, was hier genügt, noch gegen 677 mit vollständigen Nasen dargestellt, wie das Kaisermosaik in San Apollinare in Classe zeigt, s. u. S. 83; vgl. Bury, history of the later roman empire II S. 309);

Justinianus II., 695 (Theophanes 6187);

Leontius 698 (Nicephorus ed. de Boor S. 40; Michael Glycas P. 379).

Ein Kaiser konnte nur rhinotomiert werden, wenn er abgesetzt wurde, und die meisten verschwinden dann aus der Geschichte, wie Heraclonas, Tiberius, Heraclius; auch von Leontius hört man blos bei seiner Hinrichtung noch einmal, 705. Ein einziger kehrte nach vielen Abenteuern wieder und regierte zum zweiten Male, Justinianus II., 705 bis 711; seine verstümmelte Nase trug ihm den Beinamen Rhinotmetos ein und machte großes Aufsehn. Das zeigt z. B. eine Stelle des Paulus Diaconus, die hier abgedruckt sein mag (VI 32)[9]: quem — Justinianum — Leo in expulsione illius naribus deturpavit; qui post iterum adsumpto imperio, quotiens defluentem gutta(m) reumatis manu detersit, pene totiens aliquem ex iis qui contra eum fuerunt iugulari praecepit. Eine Stelle des Agnellus (vita Felicis

---

Hettner, Führer durch das Provinzialmuseum in Trier, 1903 S. 63 No. 146. — S. Agnese: de Rossi, musaici Taf. 18; nur die Krone in der Hand Gottes, der Kopf der Agnes ist ergänzt. — Pariser Psalter: Omont, miniatures... manuscrits grecs Taf. 7 vgl. 8.

[9]) Monumenta Germaniae Historica, scriptores rerum langobardicarum et italicarum ed. Holder-Egger. S. 175.

137 [10])), wonach er sich Nase und Ohren aus Gold habe machen lassen, ist wohl sagenhaft, denn die Ohren hatte Justinianus II. behalten.

Abb. 5. — Kaisermosaik in San Apollinare in Classe.
(Die ergänzten Teile verschwommen, die eingesetzten Köpfe umrandet.)

So muß denn der „Carmagnola" Justinianus II. während seiner zweiten Regierung darstellen, 705 bis 711. Die oben erwähnte Aehnlichkeit mit dem idealisierten Bildnisse Justinianus I. paßt nicht schlecht; denn Justinianus II. strebte seinem großen Vorgänger in Aeußerlichkeiten nach, nannte z. B. seine chazarische Frau Theodora [11]); nicht unnatürlich, wenn er ähnlich porträtiert wurde, wie Justinianus I.

Ein Bildnis Justinianus II. aus Porphyr und ein vortreffliches Porträt, kann nur in den kaiserlichen Werkstätten in Konstantinopel entstanden sein. Aegypten, wo früher der Porphyr meist gleich bearbeitet wurde, war dem Reiche verloren, ebenso Syrien;

[10]) Ebd. S. 367.
[11]) Bury a. a. O. II S. 330, mit weiteren Belegen.

die Städte des Westens befanden sich im Niedergang und empfingen die Herrscherbildnisse aus der Hauptstadt. Die Porphyrbrüche Aegyptens waren freilich schon verlassen, aber ein Vorrat von

a. b.

Abb. 6. — Kaisermosaik in San Apollinare in Classe.
Kopf des Tiberius (a), und Constantinus IV. (b).

Blöcken mochte noch in Konstantinopel lagern und schließlich konnte man eine Porphyrsäule nehmen; sie sind groß genug.

Außer dem „Carmagnola" existiert noch ein Jugendbildnis Justinianus II. auf dem Kaisermosaik in San Apollinare in Classe bei Ravenna. Agnellus berichtet von der Stiftung dieses Mosaiks durch den Erzbischof Reparatus (671—77) mit folgenden Worten[12]): temporibus Constantini imperatoris maioris, patris (s. u.) Eraclii et Tiberii Constantinopolim perrexit (Reparatus) et quicquid imperatori postulavit, obtinuit . . . (folgt Angabe der Privilegien, die aber mit der unter Maurus 666 erwirkten Autokephalie der ravennatischen Kirche nichts zu tun haben.) Et iussit et eorum effigies et suam in tribunali cameris beati Apollinaris depingi et variis tessellis decorari, ac subter pedibus eorum binos versus metricos describi, continens ista:

---

[12]) Agnellus a. a. O. 115 S. 353 f. — Für die allgemeinen Verhältnisse Bury a. a. O. II Cap. VIII ff.

is igitur socius meritis Reparatus ut esset,
aula novos habitus fecit flagrans per aevum;
et super capita imperatorum invenies ita:

a. b.

Abb. 7. — Kaisermosaik in San Apollinare in Classe, Kopf Justinianus' II. (a). Carmagnola nach Gips (b).

Constantinus maior imperator, Eraclii et Tiberii imperator.

Die Inschriften lauteten natürlich etwas anders, mindestens muß es heißen: Heraclius et Tiberius imperatores.

Nimmt man den Text des Agnellus in seinem schlechten Zustande wörtlich, so hätte Reparatus, der 671—77 amtierte, verhandelt mit Constans II., der 668 starb, und dessen beiden jüngeren Söhnen Heraclius und Tiberius; denn es heißt: temporibus Constantini imperatoris maioris, p a t r i s Eraclii et Tiberii. Reparatus wäre also noch nicht Erzbischof gewesen, und der älteste Sohn und Erbe des Constans II., Constantinus IV. würde nicht erwähnt, nur seine jüngeren Brüder. Beides ist unwahrscheinlich und man muß wohl für „patris" „fratris" schreiben, sei es, daß Agnellus sich geirrt hat oder daß ein Fehler in der Handschrift vorliegt. Dann sind die in der Inschrift genannten Kaiser, die während der Amtszeit des Reparatus regierenden drei Brüder: Constantinus IV., Heraclius, Tiberius.

Das Mosaik, Abbildung 5, ist identifiziert durch den Gegenstand, ein Kaiser, der einem Bischof eine Urkundenrolle mit der Aufschrift „Privilegia" übergibt, ist aber schlechter erhalten, als Agnellus es sah [13]). Es fehlt fast die ganze untere Hälfte und ein Teil des Grundes über den Köpfen, mit beiden Inschriften. Seit dem sechzehnten Jahrhundert sind die zerstörten Partien in Malerei ergänzt, auch die obere Inschrift mit den Kaisernamen, und zwar diese nach dem verdorbenen Wortlaut bei Agnellus. Die Ergänzung sieht übrigens gut aus und mag auf damals noch vorhandenen Spuren beruhn. — Erhalten sind in der linken Hälfte folgende Kaiserfiguren, von rechts nach links beschrieben, vgl. Abbildung 6 und 7:

1) ein Kaiser in purpurner Chlamys, der Kopf in goldenem, weiß umrandetem Nimbus, ohne Diadem; Haar graubraun; nach der Inschrift Constantinus IV., Abbildung 6, b.

2) der obere Teil eines zweiten gleichen Nimbus; das muß Heraclius sein, denn die Inschrift erwähnt keine Kaiserin, an die man sonst auch denken könnte.

3) ein Kopf mit Diadem und gleichem Nimbus; graubraunes Haar; nach der Inschrift Tiberius, Abbildung 6, a. Das Diadem ist ein rot umrandeter Goldreif mit großen Perlen und purpurnen Praependulien mit je drei Perlen; oben hat es einen rechteckigen, goldenen Bügel, anscheinend von Schläfe zu Schläfe. Ich kenne Aehnliches nur an indischen Kronen; zur Not könnte man auch noch an ein sehr weit hinten sitzendes Barett denken [14]).

4) Jugendlicher männlicher Kopf mit gleichem Diadem, ohne Nimbus; Abbildung 7, a. Haar hellbraun; die zugehörige Figur ist bekleidet mit einem gestickten Rock, dem Dibetesion, wie es

---

[13]) Es ist neuerdings gereinigt und wiederhergestellt worden. Mir lagen durch Gerolas Güte farbige Originalpausen vor. Vgl. Dalton, byzantine art and archaeology S. 364. — Veraltet Kurth, Mosaiken von Ravenna S. 221 ff. Taf. 28. — Garucci, storia dell'arte cristiana IV Taf. 275,2 S. 90 f. — Für eine gute Ausgabe ist J. Wilperts Mosaikenwerk abzuwarten. — Das Mosaik ohne Ergänzung zuerst in einem Codex der Bibliotheca Classensis, etwa XVI. Jh., auf den mich Gerola freundlich hinwies.

[14]) In Ajanta, Cave XVII; vgl. Griffith, Ajanta paintings.

der unbenannte Kaiser auf dem Kertscher Silberschild [15]) trägt; auf den bedeckten Händen ein Ciborium. Dargestellt ist, wie man längst gesehn hat, der junge Sohn und Erbe Constantinus' IV., Justinianus II.; daß der Nimbus fehlt, kann damit zusammenhängen, daß er noch nicht Augustus war. — Justinianus II. ist 668 geboren, also fällt sein viertes bis neuntes Jahr in die Amtszeit des Reparatus, 671 bis 677; das Mosaik ist wohl gegen das Lebensende des Reparatus anzusetzen, denn vorher liegt seine Reise nach Konstantinopel mit den gewiß nicht kurzen Verhandlungen; demnach wäre Justinianus II. etwa acht Jahre alt. Daß er den Wuchs eines Mannes hat, wird sich gleich aufklären; bei einer neuerdings erfolgten Reinigung des Mosaiks ergab sich nämlich, wie mir Kollege Gerola freundlich mitteilte, daß die sämtlichen Köpfe nachträglich in ein früher schon vorhandenes Mosaikbild eingesetzt sind; dadurch erklärt sich auch, daß nach den gemalten Ergänzungen des sechzehnten Jahrhunderts die beiden Brüder Constantinus' IV. nicht die purpurne Chlamys trugen. Wann das von Reparatus usurpierte Mosaik entstanden war, gehört hier nicht zur Sache [16]). Die Porträts wirken ziemlich individuell; sie sind in vortrefflicher, echt byzantinischer Mosaiktechnik hergestellt, die in ihrer farbigen und skizzenhaften Manier an Hagios Demetrios in Saloniki erinnert [17]). Zu Grunde liegen vermutlich gute offizielle Vorlagen aus Konstantinopel. Das Gesicht des jugendlichen Justinianus II. stimmt mit dem „Carmagnola" ausreichend überein, besonders in den Proportionen, der breiten Nasenwurzel, den Augen, vgl. Abbildung 7, b. Aehnlichkeit besteht mit dem Vater, Constantinus IV.; Tiberius sieht schlanker, schwächer und „vornehmer" aus.

---

[15]) J. Strzygowski, der Silberschild aus Kertsch S. 16 ff.

[16]) Soviel ich sehe, paßt alles auf die Zeit des Maurus; dieser erwirkte 666 das wichtige Privilegium der Autokephalie von Constans II., der auf dem Mosaik mit zwei Hofbeamten erscheinen würde. Die letzte Figur links, der später das Bildnis Justinians II. aufgesetzt wurde, könnte dann Constantinus IV. sein, der spätere Kaiser. — Es kann nicht etwa das ältere Mosaik von Reparatus stammen, denn bis Ravenna an die Langobarden verloren ging, haben nie wieder drei Kaiser gleichzeitig regiert.

[17]) Vgl. Mitteilungen des russischen archäologischen Instituts XIV 1909 Taf. 4 u. 5.

Der Venetianer Kopf ist ein psychologisches Porträt, und so möchte man vielleicht einiges über das Leben und den Charakter Justinianus II. wissen. Er stammte in der fünften Generation von dem Glaubenshelden Heraclius ab, war, wie schon gesagt, 668 geboren, wurde 680 Mitregent seines Vaters, 685 Alleinherrscher und machte sich rasch unbeliebt; die Ueberlieferung über ihn ist haßerfüllt, allerdings wohl auch gehässig. Die Militärs verstimmte er durch abweichende Grenzpolitik, den Patriarchen durch das Einreißen einer Kirche, den Großgrundbesitz durch Geldforderungen, alle Welt durch Günstlingswirtschaft. Er trat hochmütig und schroff auf und soll unbelehrbar und hart gewesen sein. Was er sonst noch war, zeigt sein späteres Leben. Es kam 695 zum Aufstand; Justinianus II. wurde entthront, nach Cherson verbannt, vorher aber im Circus an Nase und Zunge verstümmelt. Im Exil betrieb er seine Rückkehr, was die Chersoniten nicht dulden wollten. So ging er zum Chakan der Chazaren, heiratete dessen Schwester, als Christin Theodora, und lebte in Phanagoria. Der Chakan ließ sich von Konstantinopel durch Geld gewinnen, ihn umzubringen, aber Theodora verriet den Plan. Justinianus erwürgte eigenhändig die gegen ihn geschickten Mörder und floh in einem Kahn quer über den Pontus zum Bulgarenkönig Terbel. In einem schweren Sturm mahnte ihn jemand, seinen Feinden zu verzeihn; er antwortete: ἐὰν φείσωμαί τινι ἐξ αὐτῶν, ὁ θεὸς ἐνταῦθά με καταπόντίσῃ. Terbel führte den rechtmäßigen Kaiser vor Konstantinopel und auf den Thron zurück, 705, und Justinianus II. lebte nun der Vergeltung. Ueber die beiden Kaiser der Zwischenzeit triumphierte er im Circus, ihre Hälse unter seinen Füßen; sein Volk rief: ἐπὶ ἄσπιδα καὶ βασιλίσκον ἐπιβήσῃ. Dann ließ er sie töten. Die Chazarin Theodora holte er mit ihrem kleinen Sohn und krönte sie. Terbel belohnte er kaiserlich. Die Chersoniten wollte er austilgen, in mehreren Rachezügen, und ging daran zu Grunde. Denn die Flotte machte mit den Chersoniten gemeinsame Sache, Philippicus nahm das Diadem, und fuhr nach Konstantinopel. Justinianus sah die Flotte, von Sinope aus, brüllend wie ein Löwe. Er wurde gefangen und getötet; seinen kleinen Sohn

hatte man schon vom Altar gerissen und auf der Schwelle eines Stadttores abgeschlachtet, 711.

Der Venetianer Kopf hat einiges kunstgeschichtliche Interesse. Er ist ein anatomisch und psychologisch hervorragendes Bildnis, nach starken und deutlichen Natureindrücken gearbeitet, wohl vor dem Modell. Viel bessere Bildnisse gibt es in der Antike nicht. Und dabei stammt er aus dem Anfange des achten Jahrhunderts; so lange also hatte sich in den höfischen Werkstätten von Konstantinopel das Wissen, Können und Wollen etwa der antoninischen Zeit erhalten und war lernbar; denn ein offizielles Kaiserporträt ist eine gute Durchschnittsleistung, nicht die vereinzelte Tat eines großen Talentes. Von dieser besten byzantinischen Kunst besaß man aus nachjustinianischer Zeit sonst nur wenig, höchstens etwa die Mosaiken von Hagios Demetrios in Saloniki.

Rom, April 1914. R. Delbrueck.

TOMBE CANOSINE
DEL MUSEO PROVINCIALE DI BARI

per

MICHELE JATTA.

(Tavole VIII X.)

Mi si permetta di esprimere innanzi tutto i miei sentimenti di riconoscenza alla Commissione di Archeologia e Storia Patria della Provincia di Bari, che accolse con favore la mia proposta di pubblicare con sollecitudine la suppellettile delle tombe canosine da non molto acquistate per il Museo provinciale, alla Deputazione provinciale, che approvò con plauso tale proposta, ed all'amico dott. Gervasio, direttore del Museo, che mi fu largo di aiuto nel mio lavoro. Giacchè la pubblicazione di questo materiale archeologico canosino riuscirà certo non priva d'interesse e parmi assai opportuna a recar nuova luce allo studio delle fabbriche vascolari canosine nell'ultimo periodo della loro esistenza, di alcuni gruppi di vasi ad esse appartenenti, ed in primo luogo ai problemi cronologici connessi ancora non ben definiti, perchè sinora guardati attraverso trovamenti o non perfettamente conosciuti, ovvero non così ricchi di materiale, come quello che noi pubblichiamo.

La tomba infatti cui esso apparteneva ricorda un'altra ricca e famosa tomba canosina, quella di Medella. Come questa è formata da un gruppo di varie camere sepolcrali con ingresso comune, riunite da una specie di corridoio, decorate alcune di capitelli jonici, e la sua suppellettile è formata, come quella della tomba di Medella, da vasi apuli, vasi policromi a fondo bianco, oggetti di alabastro e bronzi e, se vi mancano gli avorî, in compenso ci ha offerto i vasi listati (1).

---

(1) Biardot, Les terres cuites grecques funèbres, p. 495 e segg. Anche le tombe esplorate dal Bonucci (Macchioro, Röm. Mitt. XXV, p. 176) erano decorate da capitelli jonici. Confr. anche per le tombe canosine e dell'Italia Meridionale: Macchioro in Apulia II, p. 159 e segg.; Pagenstecher: Unteritalische Grabdenkmäler p. 16 e segg. Röm. Mitt. XXVII, p. 102. Apulia III, p. 134.

La tomba di Medella era più grande, aveva le pareti dipinte con affreschi, che in questa o mancavano o sono svaniti del tutto, ed ebbe certo un uso funerario di maggior durata. Ma della tomba di Medella e della sua suppellettile, divenuta ben presto preda della speculazione antiquaria, noi non abbiamo che incomplete notizie attraverso elenchi sommari o tramandateci dal Biardot, che pubblicò a colori parte dei vasi policromi nelle tav. XL e segg. dell' Atlante della sua opera « Les terres cuites grecques funèbres ». A proposito anzi dei vasi italo-greci rinvenuti egli ne addita (pag. 253) tre di *meravigliosa bellezza, mirabili per l' importanza delle scene eroiche rappresentate,* sebbene riportasse l'inizio della tomba almeno al principio del I secolo a. C.

A trovamenti simili si riferiscono le relazioni degli scavi eseguiti dal Bonucci e recentemente pubblicate dal Macchioro (1). Quanta scarsa attendibilità però meritassero tali relazioni, specialmente senza una riconferma negli scavi, non era nascosto allo stesso Macchioro (2), il quale con la sua interessante pubblicazione non è forse riuscito a rendere a queste relazioni ineccepibile valore di documento stratigrafico e di associazione degli oggetti.

Tombe canosine contenenti vasi policromi a fondo bianco, vasi listati, gioielli in oro, ed oggetti di vetro sono descritte dal Cozzi, rinvenute nel fondo Mandorleto-Grotticella dello Scocchera (3).

E finalmente vasi policromi associati a vasi listati, ai così detti vasi di Gnathia e ad una coppa di vetro, ritenuta d' importazione egiziana, furono rinvenuti dal Mayer, in alcuni scavi che egli eseguì per iniziativa della Commissione di Archeologia e Storia Patria della Provincia di Bari (4).

---

(1) Macchioro, Röm. Mitt. XXV, p. 168 e segg.

(2) Patroni, Rendiconti dell'Accad. dei Linc. XXI, p. 596.

(3) Cozzi, Not. Scavi, 1896, p. 491. Ricordo quanto su queste tombe riferisce il Mayer (Not. Scavi, 1898, p. 217 e segg.).

(4) Mayer, Not. Scavi, 1898, p. 199 e segg. Anche la suppellettile venuta fuori dagli scavi eseguiti dal Governo Italiano a Canosa nella proprietà Piacenza nel 1902, ed al R. Tratturo nel 1903, ancora inedita nel Museo Nazionale di Taranto, presenta, pare, una associazione di oggetti in gran

Ma dei vasi policromi Mayer rinvenne pochi frammenti e s'imbattè soltanto in qualche isolato esemplare della tarda ceramica apula a figure rosse, nè di grande importanza per giunta, sicchè il risultato delle sue ricerche non fu corroborato dalla messa in valore di sì numerosi dati, come dallo studio della suppellettile che passiamo a descrivere.

Essa comprende (1):

I. Vasi a figure rosse.

Per brevità di descrizione ed a meglio definire questo gruppo comincio dal notare una sola volta per tutte i suoi caratteri comuni. Questi vasi presentano la stessa ricchezza di decorazione e di elementi decorativi (piante, foglie, rami, phiale, sfere, rosette) nello spazio lasciato vuoto dalle figure ed il largo uso di color bianco o bianco-gialliccio sovrapposto, nè sull'epidiphrias di qualche carro delle quadrighe e di una biga manca il rosso purpureo, adoperato in quest'ultimo caso anche per le redini dei cavalli. Alcune forme sono ripetute con grande predilezione, specialmente prochoi, chitrai, kantharoi, lepaste.

Le prochoi hanno le figure inquadrate in zone, l'ansa con modanature e decorata di tre testine muliebri o da una testina e due bitorzoli conici laterali al suo attacco col labbro, e da una sola al suo attacco alla pancia dove in alcuni esemplari la testina è di color della creta su di una zona risparmiata dalla vernice. Spesso queste testine sono alla base fiancheggiate da viticci con palmette. Il collo è ornato da una corona di raggi in bianco partente o da cerchietti o da una zona limitata da cerchietti e contenente meandro ad onda o rosette, o limitata da meandro ad onda e contenente una testa muliebre fiancheggiata da viticci. Le figure femminili hanno tutte lo stesso abbigliamento, lungo

parte simile, (Picard, Bull. de Corr. Hell. XXX, p. 187, Revue archéologique XXII 1913 p. 163) al pari del corredo funebre della tomba canosina della Collezione Reimers pubblicato dal Pagenstecher (Apulia III, p. 134).

(1) Una camera sepolcrale, appartenente al medesimo ipogeo, fu scoperta prima di queste, di cui ci occupiamo. Il suo contenuto, formato soltanto da vasi a figure rosse, fu acquistato dal Museo Nazionale di Taranto. Ci auguriamo che quanto prima esso sia pubblicato.

chitone spesso cinto, himation, orecchini, armille, sandali ai piedi, i capelli annodati in alto ciuffo sulla nuca, spesso avvolti nell' opistosphendone radiata, ad eccezione di una Nike, auriga di una quadriga, la quale al disotto del chitone indossa un chitonisco aderente di cui sono visibili le maniche in bianco con ricami in bruno diluito. Le maschili per lo più nude sono fornite di clamide ed hanno spesso il capo cinto da benda. L'Eros è del solito tipo dell'Eros pugliese (1). Le Amazzoni sono rappresentate nel completo loro vestimento ad armamento (anaxyrides, chitonisco manicato con cinto e cinghie in croce sul petto ornate di borchie, piccolo mantello affibbiato sul petto, berretto frigio sul capo, bipenne e pelta). I cavalli dipinti in bianco con finimenti e i dettagli in bruno diluito tutti del medesimo tipo, piuttosto robusto, con collo corto, largo torace, testa piccola, con criniera a spazzola e ciuffo fra le orecchie, sono attaccati nella medesima maniera, quasi in fila, con una lepre o un cane in corsa o una phiale rovesciata sotto i piedi.

fig. 1.

Le cassette ed i calathoi tenuti dalle figure in colloquio sono spesso ornate di figure bianche dipinte a silhouette.

a) Sei *prochoi* la cui altezza varia dai 52 a 58 cm. (2). (fig. 1). In una zona limitata inferiormente da meandro è figurata una quadriga, guidata in cinque esemplari da una figura muliebre alata (Nike) e preceduta da Eros, nell' altro da Amazzoni. Sulle spalle nei cinque esemplari con la quadriga guidata da Nike: zona di rosette intramezzate da semipalmette, in quello con la quadriga con le Amazzoni, zona di palmette.

---

(1) Walters, History of Ancient Pottery I p. 486.

(2) Per prochoi simili di Canosa confr. Pàtroni, Ceramica antica dell'Italia meridionale, p. 141 e segg., fig. 100. Altre si conservano nel Museo di Bari ed altre ne ho viste nel Museo Provinciale di Lecce in una mia recente gita.

In B) palmette e semi-palmette intrecciate fra loro da viticci.

b) Quattro *prochoi* simili per la forma e decorazione alle precedenti dell'altezza dai 40 ai 42 cm. (fig. 3₁). In una di esse è rappresentata una biga tirata da due Eros, l'uno con una corona

1 2 3

fig. 2.

nella sinistra ed un thymiaterion nella destra, l'altro con uno specchio nella destra, rivolgentisi entrambi verso l'auriga, che è una donna col viso dipinto in bianco, sollevante con la destra un lembo dell'himation sulla spalla destra (Aphrodite ?) (1).

Sulle altre tre è rappresentata una donna, seduta su roccia, su cui poggia la sinistra, con ventaglio, cigno o ramo in colloquio con un Eros seduto su di un pilastro o sulla clamide, con cassetta o corona formata da puntini bianchi, ovvero ramo e cigno, ovvero in piedi col piede destro poggiato su di una roccia con calathos in una mano, offrendo alla donna uno specchio.

c) Due grandi *piatti* con figure soltanto nella parte interna, con anse ad arco verticale sull'orlo e fiancheggiate da bottoni con capocchia ornata da rosette color della creta (fig. 2₂).

L'uno, del diametro fra un'ansa e l'altra di 56 centimetri, esibisce nel medaglione centrale circondato da una zona con ramo

(1) Per rappresentanze simili confr. Ducati, I vasi dipinti nello stile del ceramista Midia p. 11.

di ellera e limitato da meandro ad onda la quadriga di Helios di faccia. Helios con grande nimbo radiato in bianco sul capo, con la parte inferiore del corpo avvolta nel mantello che è tenuto su dal cinto e da cinghie incrociate sul petto, con borchia in

1 2 3 4 5

fig. 3.

bianco al loro incrocio, è di un tipo non raro nell'arte figurata (1). Al disotto della quadriga il mare è indicato dal meandro ad onda, da due delfini ed altri pesci, mentre sul cielo brillano due bianchi astri (2).

L'altro piatto del diametro di 58 $^{1}/_{2}$ centimetri e con la superficie esterna del labbro ornata di meandro ad onda, esibisce nel medaglione centrale, contornato da zona con ramo di ellera e limitato da rosette, una quadriga guidata da Amazzone, al di sotto della quale in un segmento tracciato da lista di ovoletti è una testa muliebre alata con collana, orecchini ed opistosphendone radiata sul capo.

d) Quattro *orciuoli* con coperchio ed ansa formata da due cordoncini annodati nel mezzo (fig 3$_4$). Due dell'altezza di 27 centimetri, gli altri due di 20 centimetri circa.

(1) Walters, History of Ancient Pottery II p. 78; Roschers Lexikon, I^2, col. 2008 e segg.; Pauly-Wissowa, RE VIII, col. 89; Daremberg e Saglio, Dictionnaire IV^2, p. 1379.

(2) Per una rappresentanza vascolare canosina simile confr. Millin, Tombeaux de Canosa, p. 25, Tav. V.

Sul collo zona di rosette alternantisi con semipalmette o fiori in forma di disco; sul coperchio due teste muliebri con cuffia ornata di stephane radiata, divise da palmette. In una larga zona sulla pancia limitata inferiormente in alcuni esemplari da meandro ad onda si svolge un colloquio fra una donna con un piatto o un piatto ed un calathos, ed un giovane, seduto sulla clamide, col petaso pendente dietro le spalle e con una patera ed una corona ovvero un alabastro ed una corona, o fra una donna ed un Eros seduto su di una roccia con un alabastro ed uno specchio. In uno di questi orciuoli la donna di aspetto matronale, vestita di lungo chitone ed himation, di cui solleva un lembo sulla spalla sinistra, con diadema sul capo, è seduta su di una ricca cathedra in bianco con i piedi poggiati su di uno sgabello, tenendo uno specchio nella destra, mentre il giovane, col capo cinto da tenia, clamide pendente sulle spalle e col gomito sinistro poggiato ad un bastone, solleva e distende le mani, tenendo un lungo e grosso caduceo. Tra di essi come sfondo un albero.

In B) è il solito intreccio di palmette con viticci.

e) Due *orciuoli* simili per forma e decorazione ai precedenti, ma con ansa in forma di nastro senza nodo (fig. 35). Sul collo ramo di mirto color della creta. In A) testa muliebre con cuffia radiata, come quella già descritta. In B) palmetta con semipalmette e viticci.

f) Due *scodelle* con coperchio (lepaste) dell'altezza di 25 cm. circa (fig. 32). La coppa è tutta verniciata nera, il coperchio invece è ornato da due teste muliebri, come quelle descritte precedentemente, divise da palmette e semipalmette intrecciate a viticci.

Sul bottone del coperchio rosetta a vernice nera.

g) Due piccole *lepaste* dell'altezza da 10 a 11 cm. simili per decorazione alla precedente.

h) Quattro *coppe di lepaste* come le precedenti mancanti del coperchio.

i) *Coperchio di lepasta* (fig. 41). Nei riquadri destinati alle figure e divisi da palmette e semipalmette intrecciate da viticci: in A) giovane nudo seduto sulla clamide col capo cinto da tenia

e calzari, il quale, tenendo nella destra uno specchio e nella sinistra un bastone, rivolge lo sguardo verso un avvoltoio con artigli distesi e la coda e le ali aperte nell'atto di slanciarsi al volo (Ganimede?) (1).

1 2 3 4, 5 6

fig. 4.

In B) donna seduta su roccia, su cui poggia la sinistra, con una patera nella destra.

j) *Chitra* alta cm. 37 (fig. 3 3). La coppa inferiore è ornata delle solite teste muliebri divise da palmette; la superiore esibisce in A) figura giovanile maschile, seduta sulla clamide, con cassetta, calathos e tirso poggiato al braccio sinistro, in B) Eros con serto di rosette nella destra e nella sinistra un calathos e una coppa, nella quale beve una colomba.

k) Due *chitrai* dell'altezza di circa 19 cm. La coppa inferiore è ornata di ramo di mirto con bacche, la superiore delle solite teste muliebri, una delle quali alata.

l) Quattro piccole *chitrai* dell'altezza dai 13 ai 15 cm. La coppa inferiore è ornata di meandro ad onda o ramo di mirto, la superiore in A) ha la solita testa muliebre, in B) palmetta.

m) *Chitra* alta cm. 12. La coppa inferiore è ornata di meandro ad onda, la superiore di palmette.

n) Due *coppe inferiori di chitrai*, l'una ornata di ramo di mirto, l'altra di palmette.

o) Quattro *coppe inferiori di chitrai* con la solita testa muliebre, due con il labbro ornato esternamente da meandro ad onda.

(1) Conf. Pauly-Wissowa, RE VII, col. 745.

p) Due *piatti con pesci* (fig. 42): l'uno alto 8 cm. e del diametro di 22 cm., l'altro alto 6 cm. del diametro di 17 1/2 cm. I pesci rappresentati sono i soliti: *torpedo* e *molluschi* (1).

q) Quattro *piatti* con piede basso alti cm. 4, diam. 22 1/2 (fig. 126). Sulla superficie orizzontale del labbro bastoncelli, nel medaglione centrale limitato da cerchio o da meandro ad onda e circondato da una zona con ramo con foglie lunghe sottili e con la punta ritorta, la solita testa muliebre con cuffia radiata.

r) *Vaso ad incensiere* alt. cm. 41,4 (fig. 21). Nella prima zona limitata inferiormente da meandro ad onda in A) donna seduta su roccia, con le spalle e il seno destro nudi, tenendo due cassette aperte ed un ventaglio poggiato al braccio destro, in B) palmette e viticci.

Nella zona superiore limitata inferiormente da ramo di mirto con foglie nere: in A) donna in piedi e poggiata ad una roccia con uno specchio ed una cassetta, in B) due riquadri divisi da linee color della creta e puntini in bianco, con palmette nell'inferiore, rosette nel superiore. Sul toro al di sotto della spalla: meandro. Sulle spalle, bastoncelli, che si ripetono sulla superficie verticale del labbro della piccola coppa con cui il vaso termina, mentre sull'orizzontale è il meandro ad onda e nel fondo rosetta.

s) *Kantharos* alt. cm. 31. Sulla superficie esterna e sotto la rappresentanza ovoletti; all'attacco dell'ansa col labbro testolina in rilievo verniciata in nero (fig. 23).

A) Testa muliebre in bianco con capelli e dettagli in bruno diluito, fiancheggiata da viticci con fiori campanuliformi e da due Eros, anche in bianco, volanti l'uno verso destra, l'altro verso sinistra con una benda fra le mani. Al disopra del capo di essi due fiori in forma di disco in bianco.

B) Eros con patera e grappolo nella destra, calathos nella sinistra.

t) Quattro *kantharoi* dell'altezza di circa 36 1/2 cm.

---

(1) Walters, History of Ancient Pottery I p. 194. Catalogue of Vases in the British Museum, IV, E 251-268. Watzinger, Athen. Mitt. 1901, p. 51. Per l'illusionismo in questi piatti: Leroux, Lagynos p. 121, n. 2.

Sull'orlo esterno e verticale del labbro meandro ad onda, sotto alla rappresentanza in A) ovoletti ed ai fianchi della medesima sia in A) che in B) due colonne joniche in bianco espresse molto sommariamente specialmente nel capitello. In due di essi è rappresentato in A) un colloquio tra una donna in piedi con un calathos ed una corona e con un ramo poggiato al braccio destro, o un ventaglio ed un grappolo, ed un Eros con patera e cigno fra le mani, ovvero con patera vuota poggiata di taglio sulle gambe; negli altri due una biga guidata da una donna (una alata). In B) in tre di questi kantharoi vedesi un Eros seduto sulla clamide spesso colla destra poggiata sul suolo e con una patera od un cigno o una cassetta ed un kalathos o una corona ed una patera ed un kalathos; nell' altro un giovane anch' esso seduto sulla clamide col capo cinto da tenia e petaso pendente sulle spalle con una sfera ed una patera sormontata da foglie fra le mani ed un ramo poggiato al braccio destro.

u) Sei *kantharoi* la cui altezza varia dai 27 ai 28 cm. simili ai precedenti per la decorazione. Sono rappresentati in:

1° A) Eros a cavalcione di un cigno.

B) Eros volante verso destra con specchio ed alabastron.

2° A) Eros seduto e poggiato con la destra su roccia e con patera contenente ovoletti bianchi.

B) Eros volante verso destra con ventaglio e corona.

3° A) Donna inginocchiata verso un cigno che con le ali aperte vola verso di lei.

B) Eros con una patera.

4° A) Testa muliebre in bianco con dettagli in bruno diluito fiancheggiata da viticci con fiori in forma di campanule.

B) Eros accovacciato presso una roccia con specchio.

5° A) Donna seduta su roccia con patera sormontata da ovoletti bianchi e ramo.

B) Eros con specchio e cassetta.

6° A) e B) Eros inginocchiato con corona e tympanon ovvero con specchio e tympanon.

v) *Pixis* con coperchio alt. cm. 5,2, diam. cm. 15 $^1/_2$. Sul coperchio, in un medaglione limitato da meandro ad onda, un Eros molto corroso con una tenia ed un oggetto poco riconoscibile fra le mani.

fig. 5.

II. Vasi a figure rosse con parte della decorazione policroma dipinta a fresco.

a) Quattro *prochoi*, due alte cm. 74 $^1/_2$, due 71 $^1/_2$ con duplice zona figurata sulla pancia (fig. 5, 6). Nell' inferiore, limitata da due liste con meandro ad onda, che tra le due zone figurate è dipinto a fresco in rosso vermiglio su fondo bianco, svolgesi un colloquio tra un giovane seduto sulla clamide, un Eros ed una donna, variante soltanto nella disposizione delle figure, essendo spesso la donna invece che a destra a sinistra dell'Eros. Nella superiore, divisa dalle spalle da meandro ad onda o da ornamento a *chevrons* (1) in rosso vermiglio su fondo bianco, dipinto a fresco, è una quadriga guidata da una donna alata (Nike) con mantello dipinto a fresco e frangiato in nero, preceduta da un Eros anch'esso con clamide dipinta a fresco pendente dalle braccia (2).

(1) Walters, History of Ancient Pottery II p. 24.

(2) Lo stesso tipo di quadriga e lo stesso assieme ricorre sul collo del cratere a volute canosino di Monaco (Furwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Testo I p. 51). Il tipo di quadriga in prospettiva assai obbliqua comune nella ceramica italiota, oltreché nell'oinochoe di Nesazio (Puschi, Atti e Mem. soc. istr. d'arch. XXII 1905 p. 104) ricorre su di un'anfora di Hadra, pubblicata dal von Stern (Rostowzew, Röm. Mitt. XXVI p. 25 fig. 61), su

Sulle spalle teste di Gorgoni in bianco con dettagli in bruno molto diluito, alternantisi con fiori in forma di dischi lumeggiati da cerchi a colori vivaci dipinti, come le teste di Gorgoni, a fresco e divisi da queste da semi-palmette. Queste zone in due esemplari presso l'attacco dell'ansa, terminano con un riquadro rettangolare nel quale, sempre a fresco, è dipinta una palmetta in rosa su fondo bianco. Sulle labbra ovoletti dipinti a fresco, contornati in nero e riempiti di rosa, bianco e bianco-gialliccio; e sugli orli dell'ansa fino alla sua girata meandro ad onda in bianco. La testolina muliebre mediana sull'ansa, fiancheggiata da viticci e palmette è sormontata da un grosso fiore in forma di disco, ha diadema ornato di borchie ed orecchini a grappolo.

fig. 6.

In B) al di sotto dell'ansa le solite palmette intrecciate a viticci e semi-palmette.

III. Vasi policromi a fondo bianco.

a) Quattro *prochoi* alt. circa 78 cm. (tav. VIII). Sul piede varie fascie di color rosso mattone. Sulla pancia in una zona limitata inferiormente da larga fascia di color rosso-mattone una quadriga guidata da una donna e preceduta da Eros simile a quella

---

di un'anfora di Olbia pubblicata dal medesimo von Stern (Beiträge zur hellenistischen Keramik tav. I) e su di un'anfora rappresentata in un mosaico di Delo (Mon. Piot XIV, tav. X A). Tali coincidenze mi rendono a dir vero alquanto dubbioso sulla vantata derivazione di questo motivo nella ceramica italiota (Macchioro, Derivazioni attiche nella ceramografia italiota p. 21).

delle prochoi a figure rosse. La donna ha i capelli annodati in alto ciuffo dipinti in rosso scuro ed è vestita di un chitone di un rosso alquanto più scuro del rosa del fondo del vaso, con pieghe indicate da linee nere e piccolo mantello svolazzante dietro le spalle a coda di rondine con pieghe indicate da linee rosse e frangia nera. I cavalli in bianco coi dettagli in bruno diluito hanno collare in bleu, la testiera, le redini ed il cinghio in rosso vermiglio e la quadriga in bianco contornata da linee rosso-mattone corre fra due mete bianche ornate di bende nere. Nello spazio vuoto: grandi rosacee e fiori in forma di disco lumeggiato da centri e cerchi di colori vivaci. Sulle spalle in una zona in A) lista di ovoletti a contorni bruni riempiti di color rosa, bleu e bianco ed intramezzati da bastoncelli neri; in B) meandro ad onda in rosa; nell'altra più larga in A) grosse rosacee, in B) palmette in rosa su riquadri a fondo bianco contornati da linee in rosa. Il collo in rosa è risparmiato da questa tinta nella parte corrispondente all'ansa, e porta attaccato sul davanti un Eros in piedi col braccio sinistro avvolto nella clamide appoggiato a un pilastrino, con i dettagli delle ali in rosa (1). Sull'orlo del labbro vi sono ovoletti simili a quelli delle spalle e l'ansa dipinta in bianco è ornata da due teste muliebri con capelli in trecce ondulate, indicate da solchi dipinti in rosso mattone, l'una al suo attacco con la pancia, dove è fiancheggiata da viticci con foglie e bocciuoli rosso-mattone, l'altra sulla sua superficie verticale in A) e da testoline muliebri e protuberanze cuneiformi sul suo attacco con l'orlo della bocca.

B) Hippocampo con quattro ali, due più grandi sulla schiena e due più piccole sul ventre. Le redini ed il cinghio sono dipinti in rosso vermiglio ed i dettagli delle ali sulla schiena in rosa; la coda lunga ed avvolta su se stessa termina in pinne simili a foglie d'acanto. Esso vola su d'una superficie dipinta in nero (il mare?).

---

(1) Per l'atteggiamento e per l'espressione ricorda il tipo dell'Eros funebre (Collignon, in Daremberg e Saglio, Dictionnaire I², p. 1610; Pottier et Reinach, Bull. de Corr. Hell. VI p. 577).

b) Cinque *vasi in forma di incensiere* dell'altezza di circa un metro (fig. 7).

Sulla superficie verticale del labbro ovoletti contornati in bruno, riempiti di tinta rosa, bleu e bianca ed intramezzati da triangoli in forma di denti di lupo: sul collo lista con meandro ad onda in rosa; sulle spalle rosacee (ora scomparse in gran parte) e fiori in forma di disco; sulla pancia superiormente lista con meandro ad onda in rosso vermiglio, nel centro lista in bianco limitata da duplice cerchio rosso; inferiormente lista con bastoncelli in rosa e bleu; vicino al piede lista di ovoletti riempiti di rosa bleu e bianco, intramezzati da bastoncelli a forma di spada in nero lumeggiati da rosa e bleu.

fig. 7.

c) *Pixis* alt. cm. 13 $^1/_2$ diam. 31 $^1/_2$ (fig. 10$_2$).

Sul coperchio in rosa in un medaglione centrale dipinto in bleu e limitato da cordoni dipinti anche in bleu e rilevati da solchi concentrici graffiti, è rappresentato in rilievo un giovane nudo, seduto su di una cathedra in bianco, su cui è la clamide in rosso vermiglio, il quale abbraccia e bacia una giovane donna seduta sulle sue ginocchia con chitone in bianco senza cinto *(orthostadios chiton)* e pieghe indicate da linee rosse e coi piedi poggiati su sgabello, mentre un Eros colle ali aperte, lumeggiate da colore bleu e rosso vermiglio corre verso di essi (Aphrodite ed Adone?). È un gruppo non raro nei dipinti vascolari dell'Italia Meridionale, che adorna anche il centro del coperchio di una pixis proveniente da Canosa e della medesima epoca nel Museo Provinciale di Lecce (1).

d) *Frammento di coperchio di pixis* con tracce di color rosa e bleu e con Scylla in rilievo nel mezzo. Scylla ha busto di giovane donna, corpo di delfino, e protomi canili di cui una

(1) Museo provinciale di Lecce, stanza terza, scaff. 29, N. 309. Per tali pixis ed i rilievi che le adornano confr.: v. Rhoden, Ann. d. Inst. 1884 p. 31 e segg.

ben conservata, l'altra alquanto corrosa e l'altra scomparsa per la rottura del coperchio. Sostiene un oggetto non ben riconoscibile tra le mani.

e) *Askos* otriforme con Tritonessa alt. cm. 37 (fig. 8).

La Tritonessa ha il busto alato di giovane donna vestita di chitone con una collana in rosso vermiglio ed il resto del corpo di pesce, con traccie di color bleu.

fig. 8.

Sul davanti in un tondo risparmiato dalla tinta rosa è dipinta una testa di Gorgone con i capelli, occhi e labbra in rosso ritoccati in nero. Sui fianchi Hippocampo in bianco con dettagli in rosso vermiglio, rosso vinoso pallido e bleu, la testiera in rosso vermiglio. Nello spazio vuoto rosette, rosacee, fiori in forma di disco lumeggiati da centri e cerchi a colori vivaci. Sulla superficie esterna del labbro bastoncelli in bianco intramezzati da punti.

f) *Askos* otriforme con Tritone alt. cm. 42 (tav. IX$_2$).

Il Tritone ha busto umano maschile con largo cinto in rosa e con traccie di rosso scuro, il corpo di serpente in bleu con punti in rosso scuro e bianco e con gambe in forma di collo di cigno in bleu con testa in bianco, becco ed occhi in rosso scuro. La bocca del vaso è incastrata tra queste e le braccia del Tritone, il quale tiene un piatto nella sinistra. Sul davanti è attaccata una testa di Gorgone con occhi e labbra in rosso scuro,

capelli inanellati e cinti da diadema in forma di cerchio, avvolto da nastri in rosso e rosa. Il piede e la parte inferiore della pancia è dipinta in rosso scuro, il resto in rosa e sui fianchi è un cavallo alato in bianco coi dettagli in rosa, rosso, bleu e bianco, le redini in rosso scuro ed il morso in bleu.

In B) grossa palmetta con foglie in rosso, bleu, gialliccio e bianco. Nello spazio non occupato dalle figure pianticelle in forma di palmette, fiorellini formati da punti, fiori in forma di disco con cerchi e centri in colori vivaci.

g) *Askos* con pancia otriforme e statuette alt. (compresa la statuetta posta dietro la bocca) 85 cm.

Sulla pancia sono attaccati quattro cavalli con testiera in rosa decorata di borchiette e fra i due cavalli mediani è attaccato un busto muliebre alato coi capelli in rosso scuro, cinti da diadema in forma di cerchio e da corona di foglie in rosa, bleu e bianco, con le labbra in rosa e gli orecchini in forma di borchiette (1).

Al disotto di esso poi è una testa maschile con labbra e capelli in rosso scuro cinti da diadema in forma di cerchio e corona di foglie in rosa, bleu e bianche e col collo fiancheggiato da due foglie metà rosa e metà bianche più grandi di quelle della corona. Delle tre statuette ergentisi su zoccoli, decorati da meandro ad onda in rosso scuro al pari della bocca del vaso, la mediana, alata, con la parte inferiore del corpo avvolto nell' himation, con i capelli rossi cinti da diadema ornato di borchiette della stessa forma di quelle degli orecchini, tiene una colomba accovacciata nella palma della mano sinistra, mentre delle laterali avvolte nell'himation quella a destra sostiene un piatto con frutta (tav. X 2a).

(1) Non è improbabile che con i cavalli attaccati alla pancia di questi vasi e la testa muliebre fra di essi l'artista abbia avuto l'intenzione di rappresentare gli elementi essenziali di una biga o di una quadriga. In un askos pubblicato dal Biardot (Tav. XL) infatti, sul collo del vaso è dipinta in rosso scuro l'epidiphrias di una biga. Dato il carattere funebre di questi vasi, non è quindi da escludersi del tutto che questa quadriga, come d'altronde si è pensato per i Tritoni e gli altri esseri fantastici dipinti o attaccati su di essi, debba mettersi in relazione con le credenze d'oltretomba (Minervini, Monumenti inediti antichi di Raffaele Barone, p. 71 e seg.).

In B): grande palmetta in rosa con viticci e piccole palmette in rosso scuro, prolungantisi fin sui fianchi del vaso, e sulla punta posteriore dell' askos una protome equina con testiera e collare, l' una ornata di borchie, l' altra di meandro ad onda in rosso scuro (tav. X 2b).

h) *Askos* a pancia sferica con statuette alt. (compresa la statuetta sul manico) cm. 65 (tav. IX1). Sulla pancia sono attaccati due cavalli con testiera ornata di borchiette e collare da cui pende un ornamento in forma di palmetta dipinto in rosa. Sotto al collo del vaso in A) e al disotto dell'attacco dell' ansa in B) è in rilievo una testa di Gorgone con i capelli in rosso mattone, cinti da diadema nastriforme in rosa ornato di borchiette e due piccole corna in bianco e da una corona di foglie con traccie di color rosa. Ai lati di queste teste pende dipinta sul vaso una larga benda in rosso scuro. Al di sopra delle Gorgoni rosacee sboccianti da viticci e bocciuoli in rosa e rosso scuro.

Ai fianchi dell'askos sono dipinti due Hippocampi simili a quelli in *B*) delle prochoi, con la coda ornata da bende in rosso scuro.

Delle statuette trovate staccate dal vaso, la centrale mancante di braccia è avvolta nell'himation, le laterali con i capelli dipinti in rosso, alate, sono avvolte anche nell'himation e quella a sinistra ha un piatto fra le mani.

i) *Vaso in forma di testa muliebre* con statuetta attaccata all'ansa e due teste muliebri laterali sboccianti sul capo da un calice di foglie alt. cm. 93 (tav. X1). La statuetta, sebbene aggiunta posteriormente, a giudicare dalle proporzioni con la testa, appartiene certamente al vaso.

La testa in bianco ha gli occhi ed i capelli indicati da solchi ondulati, divisi e rigonfi sulla fronte, dipinti in rosso scuro, orecchini in forma di rosette e grappoli, fissati all'orecchio da una borchietta, ed è coperta da cuffia con retina in linee rosse, orlata e decorata sul davanti da foglie in rosa e bianche. La statuetta attaccata all'ansa è alata vestita di lungo chitone cinto, ed apoptygma in rosa con orecchini e collana di borchiette, coi capelli lunghi e sciolti tinti in rosso. Le testine laterali, col labbro in

rosa, occhi neri, capelli in rosso cinti da corona di foglie ed orecchini, sbocciano da un calice di foglie tinte in bianco, bleu e rosa.

j) Due vasi perfettamente simili al precedente, alt. cm. 61 ½ (fig. 9).

fig. 9.

Alla base del collo è una zona di color rosso scuro, sul collo medesimo una collana formata da perline pendenti del medesimo colore e dalle orecchie scende sul collo una benda dipinta in rosso con legacci in rosso scuro.

È notevole che in queste teste dall'abbondante capigliatura rossa espressa come nel vaso precedente, e coperta da cuffia, vengono fuori riccioli dipinti in nero sulla fronte. Bisogna dunque, ritenere che la capigliatura rossa tenuta stretta da un nastro in rosa, sul quale in un esemplare è impressa la stessa rosetta degli orecchini, sia in queste teste una parrucca. Questi vasi quindi ci offrono una delle più antiche rappresentanze di una moda che fu assai in voga nel I° secolo dell'Impero, quando le dame dell'alta società abbellivano il loro capo con parrucche, formate dai capelli delle bionde Germane o importati dall'India e quando Messalina, al dire di Giovenale, dissimulava la sua nera capigliatura sotto una parrucca bionda (1).

(1) Reinach, in Daremberg e Saglio, Dictionnaire II, p. 1452. Crochet, La toilette chez les Romaines au temps des Empereurs, p. 13.

Circa altri cinque vasi delle medesime dimensioni e forma sono stati rinvenuti in frammenti.

k) Zoccolo per sostenere qualche vaso apodo ornato da ramo di olivo in rosso pallido eseguito a disegno libero (fig. 16₃).

1 2 3

fig. 10.

Nelle medesime tombe sono state rinvenute numerose statuette, circa venticinque, tra Eros del tipo di quelli attaccati sul collo delle prochoi policrome e figure femminili.

Mi piace richiamare l'attenzione su due di esse. Una statuetta (fig. 10₁), vale a dire, di donna alata con la parte inferiore del corpo avvolta nell'himation, tenuto su dal cinto, ed il busto nudo, con i capelli indicati da solchetti, annodati in alto ciuffo, dipinti in rosso e cinti da diadema in forma di cerchio in un rosso più pallido, le labbra in rosa, in piedi, poggiata in espressivo atteggiamento col braccio sinistro su di un pilastro e con la cetra nella sinistra, il plettro nella destra, sembra che si accinga ad accompagnare col suono il suo canto. Essa ricorda pro-

babilmente i canti ed i suoni che si solevano fare in onore dei defunti e le offerte di strumenti musicali che si solevano portare alle loro tombe, quale elemento forse della vita e beatitudine elisiaca (1).

Lo stesso significato funebre ha l'altra statuetta (fig. 10₃) che, anch'essa femminile, vestita come la precedente e poggiata ad un pilastro, sostiene con la sinistra un piatto con frutta e con grazioso atteggiamento solleva la destra sulla fronte al di sopra degli occhi come per ripararli dai raggi del sole.

Noto infine fra questi fittili dipinti a fresco due minuscoli oggetti, la cui destinazione mi è riuscita indecifrabile. L'uno dipinto in bleu simile a birillo da bigliardo con due alette verso la cima, termina in forma di suggello su cui è graffita una croce; l'altro, anche dipinto in bleu, è una minuscola prochoos ripiena internamente.

fig. 11.

IV. Quattro vasi *in forma di testa muliebre* dipinti a fresco con collo ed ansa come nelle prochoi a figure rosse alt. cm. 41 (fig. 11). Sul collo due zone, una con bastoncelli in color rosa, l'altra con riquadri quadrangolari bianchi e color rosa, collana ed orecchini formati da grappoli in rosa ai cui lati, negli orecchini, pendono perline e rosette. I capelli divisi e rigonfiati sulla fronte, indicati da solchi, in rosso mattone, colore adoperato anche per i dettagli delle pupille, come il rosa per le labbra, sono coperti da una cuffia con retina indicata da linee di color rosso e con orlo ornato da doppia serie di punti bianchi e meandro ad onda.

V. Vasi dello stile di Gnathia.

a) Pixis con vernice a riflessi olivastri alt. cm. 8.3 mancante del coperchio (fig. 4₃). Sulla pancia, in una zona limitata da cerchi color rosso: ramo di ellera con fiori in bianco giallicio. L'interno è diviso in quattro parti.

(1) Delatte, Revue Archéologique XXI 1913 p. 318 e segg.

b) Piccolo *orciuolo* in forma di ariballo alt. 15 cm. (fig. 12$_4$). Sul collo e sulle spalle cerchi di color bianco e rosso scuro e bastoncelli di color bianco-gialliccio, sulla pancia linee parallele e graffitte prima che il vaso fosse stato verniciato.

1 2 3 4 5 6

fig. 12.

c) Bicchiere con una sola ansa ad anello alt. cm. 8 con cerchi bianchi e rossi, bastoncelli in bianco e linee graffite verticalmente sulla pancia (fig. 12$_1$).

d) Piccola *chitra* a pancia sferica mancante del bottone sul coperchio. Sia la coppa inferiore che la superiore è ornata da linee graffite verticalmente e cerchi di color rosso scuro.

VI. Vasi verniciati in nero senza decorazione.

a) Due *coppe* in forma di piatto (fig. 4$_4$).

b) Tre *scodelline* alt. da 4 $^1/_2$ e 5, e del diam. di 6 a 8 cm. (fig. 12$_3$).

c) Due *piccoli vasi* senza maniche, dell'altezza di 15 cm., uno interamente verniciato, l'altro col piede e parte della pancia risparmiata dalla vernice (fig. 12$_5$).

d) Piccolo *orciuolo* alt. cm. 8.3, con gocciolatoio e linee graffite sulla pancia.

VII. Guttus con testa di Gorgone in rilievo e linee graffite sulla pancia (fig. 4$_6$).

VIII. Vasi listati canosini (1).

(1) Ho riunito in una sola denominazione i nomi dati a questa classe di vasi dai due studiosi che più direttamente si sono occupati di essi, giacchè il primo (Mayer, Not. Scavi 1898, p. 206) li fissa nel materiale vasco-

a) *Sphagion* (1) alt. cm. 35 $^1/_2$, diam. della bocca cm. 28 (fig. 13$_2$). Verticalmente sulla pancia due mani con le dita distese e strette fra loro, simbolo forse anche qui apotropaico (2). Su di esse sono dipinte lineette e croci che il Mayer crede un

1 2 3

fig. 13.

riflesso del tatuaggio, in uso ancora nel quarto secolo a Canosa (3), ma che a me sembrano piuttosto l'espressione sommaria, come d'altronde era abitudine di questi artisti, delle pieghe della pelle e dei rilievi dei muscoli e delle ossa della mano distesa e con le dita congiunte.

La decorazione è la seguente: interno dell'imbuto: segmenti di cerchi concentrici pendenti in forma di festoni; esterno: rami verticali con foglie di varia lunghezza, pendenti da S. obblique staccate, e silhouettes in nero di quadrupedi (cani ?) (4).

---

lare canosino, il secondo (Macchioro, Röm. Mitt. 1910, p. 168) definisce meglio di quello di Dauni, come vorrebbe fossero chiamati il Patroni (Rendiconti dell'Accad. d. Linc. XXI, p. 595, n. 1), la loro origine. Il Picard (Bull. de Corr. Hell. XXXV, p. 211) con una denominazione più vasta chiama questi vasi *rustici*.

(1) Per questa forma confr. Mayer, Röm. Mitt XIX, p. 219 e segg. e 281.

(2) Mayer, Röm. Mitt. XIX, p. 278.

(3) Mayer, Röm. Mitt. XXI, p. 225, Not. Scavi 1898, p. 211.

(4) In una scena di caccia su di un vaso del Museo Provinciale di Lecce il cane è rappresentato nella stessa maniera

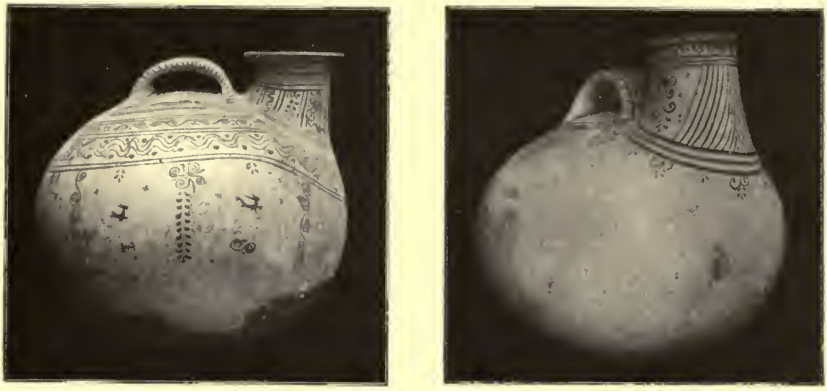
Sulla pancia: 1) fascia di colore bruno; 2) lista con spirali tangenti; 3) serpentina con punti; 4) S. obblique staccate con foglie; 5) triplice serpentina con foglie di ellera; 6) spirali tangenti con foglie; 7) foglie in forma di spina di pesce sciolta; 8) triplice serpentina con piccoli rami. Presso il piede linee di color bruno diluito tirate in fretta, probabilmente coll' intenzione di rappresentare delle palmette.

b) *Sphagion* Alt. 31.3, diam. della bocca cm. 25 (fig. 13₃). Al posto delle mani sulla pancia porta verticalmente due manichi in forma di spatola orlata di bruno in un quadrato limitato da duplice linea bruna, che divide la pancia in spazî rettangolari. Nell' interno dell' imbuto della bocca: solito ornamento a segmenti di cerchio disposti a festoni. Sulla pancia lista con duplice serpentina e palmette a tre foglie, e negli spazî rettangolari, duplice serpentina con foglie e rami.

c) *Sphagion* alto 28 $^1/_2$, diam. 24.4 con manichi verticali a spatola ornati di ramo con foglie (fig. 13₁). Nell'interno dell'imbuto della bocca soliti segmenti di cerchi concentrici disposti a festoni, rami verticali, quadrupedi e meandro ad onda. Sull'esterno rami pendenti da due S. obblique staccate disposte orizzontalmente. Sulla pancia: 1) fascia di color bruno; 2) spirali tangenti; 3) treccia larga con punti; 4) S. obblique staccate con foglie; 5) triplice serpentina con foglie di ellera; 6) ramo di foglie in forma di spina di pesce sciolta; 7) triplice serpentina con ramo. Presso al piede bastoncelli e palmette disegnate disordinatamente e sommariamente.

d) *Askos* alt. cm. 31 (fig. 14₁). Sulla superficie esterna dell'ansa, internamente dipinta in rosso bruno, triplice serpentina con foglie. Sull'orlo della medesima bastoncelli. Sulla pancia nello spazio corrispondente all' ansa, in due riquadri, divisi da linee brune: rami attaccati a spirali divergenti. Sul collo, in lista orizzontale: spirali tangenti; nelle verticali: 1) spirali con foglie; 2) S. obblique staccate; 3) ramo pendente da due spirali divergenti; 4) spirali con piccoli rami; 5) spirali con foglie; 6) nel mezzo linee brune disposte a reste di spiga. Sull'altro fianco del collo, dopo questa lista centrale, le liste si ripetono con i medesimi elementi

decorativi. Sulle spalle: 1) spirali; 2) serpentina con punti; 3) spirali tangenti con croci; 4) triplice serpentina con foglie. La pancia è divisa in spazi in forma di metopi da rami attaccati a spirali incrociantisi fra loro e con piccole serpentine, e



1 2

fig. 14.

da spirali terminati in fiori in forma di margherite, e riempiti dei soliti quadrupedi, swastiche, astri, lira, quadrati con linee incrociate, ruote, spirali divergenti in forma di occhiali, spirali simili intrecciati a piccola serpentina. Sotto la base linee doppie incrociate e segmenti di cerchi disposti a festoni.

e) *Askos* alt. cm. 38 $^1/_2$ (fig. 15$_1$). Sulla superficie esterna dell'ansa, che internamente è dipinta in rosso bruno ed ha gli orli ornati da bastoncelli, triplice serpentina con foglie fra linee frangiate. Nello spazio corrispondente all'ansa, sulla pancia, limitato da linee: ramo. Sul labbro esterno della bocca: bastoncelli ed S. obblique staccate; sul collo in lista orizzontale: spirali tangenti; nelle verticali: 1) serpentina con punti; 2) meandro; 3) spirali tangenti con croci; 4) ramo attaccato a due spirali divergenti ed unite col gambo, che si allarga superiormente in forma di cuore, contenente una croce. Dopo questa lista centrale sull'altro fianco del collo le liste si ripetono con i medesimi ornamenti. Sulle spalle e parte della pancia: 1) fra i due attacchi dell'ansa: ramo di ellera con foglie; 2) spirali; 3) serpentina con punti; 4) tri-

plice serpentina con foglie; 5) spirali col solito quadrupede; 6) spirali con rami; 7) serpentina con foglie. Il resto della pancia è divisa anche in quest'askos in riquadri da spirali tangenti, da rami pendenti da due spirali tangenti incrociate ed ornate di

1 2

fig. 15.

fiorellino o da due spirali divergenti ed unite superiormente coi gambi allargantisi in forma di cuore contenente un astro e riempiti da piccoli rami pendenti dall'ultima lista, quadrupedi, cerchietti frangiati, ruote, swastiche, croci. Sotto al piede linee doppie brune intersecantisi.

f) *Askos* alt. cm. 27,5 (fig. 15 2). Sulla superficie esterna dell'ansa che internamente è colorata in rosso scuro triplice serpentina con piccoli rami. La superficie della pancia ad essa corrispondente è in rosso scuro. Sotto l'attacco dell'ansa sulle spalle in un triangolo: ramo di foglie, quadrupedi, swastiche, stelle, fiorellini con centro rosso. Il collo, con bocca dipinta in rosso internamente ed ornata di S. obblique staccate e bastoncelli sull'orlo interno, ha esternamente lista orizzontale con spirali e nello spazio corrispondente all'ansa, due riquadri divisi da linee brune, nell'uno: serpentina con punti, nell'altro: ramo con foglie, e verticalmente, ai fianchi e sul davanti: liste di S. obblique staccate con foglie, ramo, spirali tangenti con swastica, S. obblique staccate con foglie brune e rosse alternantisi, duplice serie di spirali

divergenti, S. obblique staccate con foglie brune e rosse, spirali tangenti, swastiche, e foglie, ramo pendente con swastica, S. obblique staccate con swastica. Sulle spalle e parte della pancia ai due lati dell'ansa: 1) ramo con foglie; 2) S. obblique staccate con foglie; 3) serpentina con punti; 4) triplice serpentina con foglie; 5) serpentina con spirale e fiorellini tondi con centro rosso e bruno. Sul resto della pancia in spazi quadrangolari divisi da S. obblique staccate, spirali, rami, serpentina terminata da stella e continuata da S. obblique staccate e da ramo: quadrupedi, fiorellini in forma di margheritine con centro rosso, foglie, un bipede (struzzo ?), swastiche, cerchi con diagonali. Sotto la base orlata di bruno doppie linee incrociate.

g) *Askos* alt. cm. 35 $^1/_2$ (fig. 14$_2$). Sulla superficie esterna dell'ansa: ramo con foglie. Sulle spalle, nello spazio corrispondente all'ansa, tre riquadri quadrangolari: nel mediano bastoncelli e nei laterali rami orizzontali; tra i due attacchi dell'ansa tre segmenti di cerchi di cui il mediano in vernice così diluita da sembrar rossa. Questi stessi segmenti di cerchio si ripetono in forma di collana sulla pancia dove finisce il collo e da essi pendono sulla pancia piccoli rami attaccati a spirali divergenti o a duplice spirale divergente. Il collo ha presso il labbro della bocca lista orizzontale con spirali tangenti, sùl davanti e nella parte posteriore corrispondente all'ansa linee brune disposte a reste di spiga e fra di esse ai fianchi rami pendenti da spirali divergenti e da spirali divergenti riunite superiormente in modo da formare una figura in forma di cuore contenente una croce.

IX. Vasi non verniciati ornati di fascie color rosso bruno.

a) Due *Kantharoi* l'uno alt. 7.9, diam. 9.2, l'altro alt. 9.3, diam. 9.5. Presso al piede e sulla pancia fascia di color rosso bruno (fig. 12$_2$).

b) *Scodella* alt. 4.2, diam. 9 $^1/_2$ con fascia rossa nel centro.

X. Vasi non dipinti nè verniciati.

a) Due *patere* con manico in forma di figura maschile arcaizzante (1) alt. 5.4, diam. 28.3 (fig. 16$_1$).

(1) Per patere simili conf. Pagenstecher, Die Samml. Reimers, p. 16 fig. 8. Per la predilezione dell'arcaismo nel periodo ellenistico: Pfuhl, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1909, p. 609 e segg.

b) *Cratere* con manichi ad archetti verticali sulle spalle alt. cm. 32, diam. della bocca 16 $^1/_2$ (fig. 16 2).

c) *Anfora* vinaria alt. cm. 70.

d) Tre *brocche* con becco obbliquo semi-cilindrico alt. dai 30 ai 32 cm. (fig. 16 4).

1 2 3 4 5

fig. 16.

e) *Scodella* alt. 2.8, diam. 13.

f) *Coperchio* di vaso.

g) Due *lucerne* (fig. 4 5).

XI) Vasi di alabastro.

a) Numerosi *alabastra* di cui quattro ben conservati dell'altezza di 22 cm. (fig. 16 5).

b) Due piccole *scodelle* del diam. di 8 cm. senza manico e fornite di canaletto di scolo.

XII) Armi.

a) *Corazza* completa molto ben conservata con i due *gyala* affibbiati sulle spalle, sui quali sono indicati con grande esattezza e verismo i rilievi dei muscoli del torace, delle spalle e della schiena (fig. 17 1, 3).

b) Cinque *punte di lancia* (fig. 17 2).

c) Frammenti di *cinturone* che esternamente era rivestito da cordoncini di bronzo legati tra loro e di cui si son rinvenuti numerosi avanzi.

Merita una speciale considerazione nella suppellettile descritta il gruppo dei *vasi policromi a fondo bianco*, riempiente uno scaf-

fale, che, a ragione, può essere invidiato al Museo di Bari dai più grandi Musei europei, sia per importanza, che per la mirabile loro conservazione. Nel British Museum infatti che possiede una delle più belle e ricche raccolte di questi vasi (1) mancano le

1 2 3

fig. 17.

quattro splendide prochoi del Museo di Bari che portano, a mio giudizio, un sì largo contributo allo studio della ceramica a fondo bianco canosina.

La tecnica a fondo bianco, sia a decorazione bruna, che policroma, antica si può dire quanto la ceramica stessa (2), ebbe nel periodo ellenistico una brillante rifioritura, intorno alla quale recentemente ha richiamata l'attenzione dei dotti.

E la policroma ha avuto il suo più recente illustratore in Edmondo Pottier, che nella seduta dell' 8 marzo 1912 dell'Accademie des Inscriptions et Belles Lettres accompagnò la presentazione degli acquarelli, eseguiti da Pierre Paris della facoltà di lettere di Bordeaux, di quattro vasi a fondo bianco con decorazione policroma, appartenenti al Museo del Bardo ed al Museo Saint-Louis di Cartagine a Tunisi con alcune osservazioni sulla loro tecnica (3), vasi che ha fatto dipoi argomento di un suo

(1) Walters, British Museum, Catalogue of the Terracottas D. 181-212.

(2) Buschor, Griech. Vasenmalerei p. 11 e segg. Pottier, Monuments Piot XX, p. 179. Picard, Revue Archéologique XXII 1913 p. 178 e segg.

(3) Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres 1912 p. 49.

studio nel volume ventesimo dei Monuments Piot (1), mentre il Picard, che già nel 1911 si era occupato di questa ceramica (2), promette di ritornare su di essa in uno studio di prossima pubblicazione sulla ceramica ellenistica a fondo nero ed a decorazione policroma (3).

Il centro di fabbricazione se non pur l'unico, certo il più importante di questi vasi in Italia fu Canosa e per l'Oriente l'Egitto (4).

I vasi policromi a fondo bianco canosini però finora non sono stati fatti argomento di uno studio speciale. Generalmente per lo passato vennero considerati come una classe a parte, aggruppati ai vasi con rilievi e terrecotte (5). Il Walters stesso, che li considera come un *quid medium* fra i vasi e le terrecotte (6), finisce con enumerarli fra queste ultime ed il Patroni nella sua ben nota monografia sulla ceramica antica dell'Italia Meridionale, non tratta di essi, mentre dichiara di non volersi occupare dei vasi con statuette perchè appartenenti a tutt'altro genere di arte (7).

Nella medesima opinione sembra che egli fosse rimasto, illustrando una prochoos del Museo di Napoli, simile a quelle di Bari, proveniente dalle già ricordate tombe del fondo Mondorleto-Grotticella dello Scocchera di Canosa. «Non si tratta, egli dice, di vasi ricchi di policromia, ma pur sempre verniciati, nei quali, come avviene pure nei vasi campano-cumani, è prima disegnato il contorno delle figure nel modo usuale e posteriormente vi si è tornati sopra con i colori aggiunti nè sempre rettamente. Qui invece non si è fatto uso della vernice, ma tutto è affidato all'incamiciatura di colori minerali (8) opachi e dati a corpo ed

(1) Pottier, Monuments Piot XX, p. 163 e segg.

(2) Picard, Bull. de Corr. Hell. XXXV, p. 206 e segg.

(3) Picard, Revue Archéologique XXII 1913 p. 164.

(4) Picard, Bull. de Corr. Hell. XXXV, l. c. Pottier, op. cit., p. 169.

(5) Rayet-Collignon, Ceramique Grecque p. 336. Jamot in Daremberg e Saglio, Dictionnaire II2, p. 1131.

(6) Walters, History of Ancient Pottery I p. 118 tav. VI.

(7) Patroni, Ceramica antica, p. 147.

(8) Da analisi chimica fatta eseguire dalla Direzione del Museo dal Prof. Piutti dell'Università di Napoli, risulta che il rosa non è un colore minerale.

ai particolari lumeggiati con altri colori. Il fondo generale della incamiciatura era di color bianco sporco, in essa sono stati disegnati con bruno più o meno diluito i contorni delle figure, le vesti, i capelli. Il fondo è stato quindi dipinto in rosa e vi sono lumeggiati i particolari » (1). Il Pottier (2) ribadisce più decisamente le suture, trà questo gruppo canosino e lo stile ed il metodo ellenico, riconoscendovi una persistenza della tradizione artistica delle lecythes bianche attiche, mentre per la scelta dei soggetti lo collega alla ceramica italiota e lo fa perciò risalire alla fine del IV ed al principio del III secolo a. C.

Da un più stretto confronto specialmente tra le prochoi policrome e la ceramica italiota, confronto per cui la stessa tomba mi ha offerto abbondante materiale, mi son convinto che il gruppo policromo canosino collimi più che non si creda col metodo nel dipingere dei vasi a figure rosse e mi son convinto altresì che chi ha ricamata la bianca camicia (mi si perdoni l'espressione) di questi vasi policromi apparteneva alla medesima famiglia di chi ha decorata la bella nudità dei vasi apuli a figure rosse.

Qui non si tratta soltanto di figure disegnate a contorni bruni, come nelle lecythes funerarie attiche, ma la vernice dei vasi a figure rosse, sebbene scomparsa, ha avuto il suo succedaneo.

Il fabbricante di questi vasi infatti dopo la loro completa cottura li ha immersi in un bagno di latte di calce e sul fondo bianco così ottenuto ha *riservate* le figure e la decorazione, contornandole con un pennello intinto a color per lo più bruno, riempiendo il fondo con i colori vivaci, rosa, bleu o bleu tendente al viola, se i colori delle tavole del Biardot meritano fede (3), eseguendo con pennello più sottile i dettagli delle figure e del panneggiamento, lumeggiando figure e decorazioni

(1) Patroni, Not. Scavi 1899 p. 302, fig. 1, 2.

(2) Pottier, op. cit. p. 166, 170.

(3) Confr. Pottier, op. cit. pag. 169. Avendo potuto usufruire dei progressi della fotografia a colori ho riprodotto i vasi policromi, credo con la maggior fedeltà possibile, su tavole ricavate da fotografie autocrome.

con colori vivaci aggiunti e rendendo più caldo il bianco delle figure con una sfumatura gialletta. Alla stessa guisa che il figulo apulo a vernice nera riservava sul fondo rosso della creta figure e decorazione, prima che il vaso fosse completamente cotto, mediante uno schizzo eseguito con bulino e ricalcato a tratti di pennello, riempiva lo spazio lasciato vuoto con vernice nera, aggiungendovi di poi i colori sovrapposti *(engobes)*.

Se dunque nella fabbricazione di questi vasi policromi la tecnica è differente da quella dei vasi a figure rosse, ed è propriamente la tecnica delle terrecotte con lo strato di latte di calce ed i medesimi colori, rosa, bleu, rosso-mattone e vermiglio dati a fresco (1), la scelta delle scene figurate, il repertorio decorativo ed il metodo e la maniera di dipingere, lo stile in sostanza, è sempre lo stesso. Evidentemente siamo in presenza di una *contaminatio* della tecnica dei vasi a figure rosse e quella delle terrecotte. Ond'è che a me è parso che questi vasi policromi assumessero un interesse speciale rispetto alla storia delle fabbriche ceramiche canosine, sia perchè ci rivelano gli sforzi di artisti poco geniali e tenacemente legati ad un glorioso passato per risollevare e rinnovare secondo il gusto dei tempi mercè piccoli ed esteriori mezzi tecnici la loro arte morente, sia perchè ci rivelano un ultimo stadio della ceramica apula canosina, che trasforma i suoi vasi a figure rosse su fondo nero, in figure bianche su fondo a colori vivaci.

Orbene quando e donde venne l'impulso a questa trasformazione, e perchè essa si verificò soltanto nelle fabbriche canosine e non nelle altre fabbriche apule? Resi ancor più intimi i rapporti fra gli avvenimenti politici e la cronologia della ceramica italiota, si è recentemente riconosciuto nella dominazione romana in Puglia il gran fatto storico, che, fattore unico, avrebbe determinata la fine delle fabbriche ceramiche, non tanto perchè fosse apportatore di nuovi e differenti intendimenti artistici, ma perchè insieme alla libertà soffocò e distrusse le condizioni sociali ed economiche, i costumi e le credenze religiose, l'ambiente in

(1) Picard, Revue Archéologique XXII 1913 p. 165.

una parola necessario alla vita di un'arte semi-industriale quale la vascolare (1).

Ma l'influsso, esercitato da questo gran fatto storico sulla ceramica italiota e la sua cronologia, va forse considerato con criterî meno assoluti (2).

Canosa intanto, come è noto, dapprima alleata di Roma (3), non fu di poi completamente travolta nella generale sottomissione della Puglia settentrionale a Roma, ma conservò una relativa libertà che le permise l'esercizio delle proprie industrie rifiorenti sin nell'epoca imperiale (4), mentre che nella sua popolazione, la quale intorno al 280 a. C. contava circa 50,000 abitanti (5), l'elemento greco non fu mai interamente sopraffatto dal latino, sicchè Orazio ai suoi tempi potè chiamare i Canosini *bilingui* (6). Epperò, considerando la fabbrica ceramica canosina in base a questi *fatti storici,* è più logico a parer mio ammettere per essa, dopo l'alleanza di Canosa con Roma un periodo di trasformazione, che di decadenza in modo che, mentre la vicina fabbrica ruvestina produceva una ceramica di estrema decadenza ed estremamente povera (7), la canosina si trasformava senza raggiungere decrepitezza.

Canosa doveva evidentemente più che le altre città della Puglia approfittare per le sue speciali condizioni economiche ed industriali dei larghi orizzonti, che al commercio italiano apriva l'intervento di Roma nella politica e nel commercio dell'Oriente e risentire con grande intensità nella sua arte ceramica gli influssi dell'Oriente ellenistico. Ed è così che nella colonia romana

---

(1) Macchioro, Röm. Mitt. XXVII, pagg. 24 e 79. Picard, Bull. d. Corr. Hell. XXXV, p. 220.

(2) Patroni, Rendiconti dell' acc. d. Linc. XXI p. 578 e p. 587. Cultrera, Ausonia VII p. 152 e segg.

(3) De Sanctis, Storia dei Romani, II, p. 319. Il Macchioro considera questa alleanza come una vera e propria resa di Canosa a Roma (Röm. Mitt. XXVII, p. 25, n. 3 e pagg. 34 e 183) sebbene (p. 187) riconosca che questa resa non distruggesse gli elementi locali a Canosa.

(4) C. I. L. IX, p. 34, Hülsen in Pauly-Wissowa, RE col. 1502.

(5) De Sanctis, Storia dei Romani II, p. 394 e segg.

(6) Orazio, Sat. 1, 10, 30. Mommsen, Unterital. Dialekte p. 88.

(7) Macchioro, Röm. Mitt. XXVII, p. 169.

di Delo, la quale dopo Corinto divenne il centro commerciale più importante dell'Oriente latino (1), sin dall' inizio della sua fondazione, nella seconda metà del terzo secolo, noi incontriamo i Canosini (2) i quali vi si trovavano in un ambiente favorevole ed affine sia per l' origine che per la lingua, e certo rapporti commerciali non mancavano in quest'epoca tra l'Italia e l'Egitto (3), dove nella seconda metà del III secolo fioriva la così detta ceramica di Hadra (4), policroma a fondo bianco, ed in generale fra l'Italia e tutto l'Oriente ellenistico dove gl'Italiani del sud poterono formare il loro gusto per la policromia adornante i vasi destinati alle tombe, le tombe medesime (5) e le case.

L' impulso dunque a trasformarsi alle fabbriche canosine venne probabilmente dall'Oriente ellenistico e molto vi dovettero concorrere i continui contatti che i Canosini ebbero specialmente con Delo (6).

Ma come tutte le trasformazioni artistiche anche questa della ceramica canosina fu lenta e graduale. La stessa suppellettile della tomba da noi illustrata ci mostra come la tendenza a rendere i vasi dipinti più vistosi nel loro assieme decorativo mediante una esuberante decorazione e l'aggiunta di colori bianchi soprapposti si manifesti nei vasi a figure rosse ancora immuni dalla tecnica a fresco, più recisamente poi nei vasi in cui una

---

(1) Mommsen, Storia di Roma antica (Trad. da L. di San Giusto Roma-Torino 1903—05) II p. 42.

(2) Homolle, Bull. Corr. Hell. VIII, p. 81 e segg. Hatzfeld, ivi XXI, p. 130.

(3) Pagenstecher, Arch. Anz., 1909 p. 17. American Journal XIII, p. 400. Unteritalische Grabdenkmäler p. 8.

(4) Sieglin-Schreiber, Die Necropole v. Kôm-Esch-Schukâfa, II$_3$ p. 51 e seg. Pagenstecher, Röm. Mitt. XXII, p. 121.

(5) Pagenstecher, Röm. Mitt. XXII, p. 122. Rostowzew, Neapolis I, p. 1 e segg.

(6) Il Pottier ritiene che sulla tecnica vascolare policroma abbiano influito le pitture murali e specialmente di Delo (Comptesrendus cit. p. 49 — Monuments Piot, p. 179), mentre il Picard (Revue Archéologique XXII 1913 p. 164) è d'opinione che i modelli per i vasi a fondo bianco a Canosa siano stati forniti da Delo. (ibid. XXII, 154). Confr. anche Leroux, Lagynos, p. 106, v. Schoefer, Pauly-Wissowa, RE IV$_2$ col. 2484.

parte della decorazione è policroma su fondo bianco, per degenerare addirittura nello sfarzo con i vasi policromi. Basterà per convincersene mettere in più stretto raffronto gli esemplari del secondo gruppo vascolare canosino distinto dal Macchioro e quelli coevi, secondo questo studioso, del IV gruppo ruvestino (1).

Questi ultimi a me sembrano più sobri nell'uso del bianco e nella decorazione (2).

Più stretto legame con la maniera pittorica ellenistica dei vasi a fondo chiaro ed a decorazione bruna, che riempie il terzo secolo (3), e dovè fiorire nella seconda metà di esso, prolungandosi fino alla prima del secondo secolo a C. (4), mostrano i vasi listati. Essi, mentre nella decorazione palesano numerose infiltrazioni di motivi della ceramica apula a figure rosse, sì da farli considerare come rozza e succinta imitazione di rispettivi elementi ornamentali apuli coevi (5), non esenti dall'altra parte dalla policromia con colori vivaci a fresco (6) e collegantisi specialmente per alcune forme alla civiltà mediterranea egea e cretese (7), di cui lo stile naturalistico ellenista rappresenta un ritorno (8), sono dipinti nello stile proprio della ceramica ellenistica citata, dal Leroux chiamato *pictural*, per cui gli ornamenti messi in evidenza da un fondo chiaro sono eseguiti senza uno schizzo preliminare in maniera libera e slanciata (9).

---

(1) Macchioro, Röm. Mitt. XXVII, p. 171.

(2) Confr. anche sul proposito: Patroni, Ceramica antica p. 138.

(3) Alla prima metà del III secolo e del primo quarto della seconda, vennero riferite le idrie di Hadra a decorazione bruna (Pagenstecher, American Journal XIII, p. 387 e segg. Röm. Mitt. XXVII, p. 120), insieme ad alcuni vasi a figure nere di origine alessandrina (Pagenstecher, Bull. de la Soc. archéol. d'Alexandrie N. S. III p. 229 e segg.).

(4) Leroux, Lagynos, p. 101.

(5) Macchioro, Röm. Mitt. XXV, p. 182.

(6) Spesso questi vasi presentano liste riempite di colori vivaci dati a fresco. Cito fra gli altri un vaso ad incensiere ed un *askos* della Collezione Jatta di Ruvo con liste riempite di rosa. Confr. anche Mayer, Not. Scavi 1898 p. 200.

(7) Patroni, Rend. dell'Acc. d. Linc., XXI, 593.

(8) Leroux, op. cit. pag. 108.

(9) ibid. p. 105. Sieglin-Schreiber, op. cit. p. 113 e segg.

La trascuratezza invero nell'esecuzione, la sola preoccupazione di appagare la prima impressione, l'esame a distanza e d'assieme, anzichè quello minuto e dettagliato dei particolari finiti, l'espressione sommaria della figura umana ed animale, trattata come *silhouette*, la spiccata tendenza alla stilizzazione, caratteristiche di questa ceramica ellenistica (1) con tinte più marcate si ripetono nei vasi listati sì da dar loro quell'aspetto di rozzezza e di un'esecuzione quasi puerile, che si è in essi riconosciuto e che li ha fatti giudicare una produzione rustica locale con elementi presi ad imprestito da fabbriche vicine, come la ruvestina, destinata a tombe più povere, che dal Bonucci sarebbero state esplorate in uno strato superiore a quello con le tombe contenenti la bella suppellettile vascolare (2).

Dopo ciò io inclino a collocare l'uso funerario della tomba canosina del Museo provinciale di Bari, la cui suppellettile sta, per così dire, coi piedi ancora fermi nelle fabbriche dei tardi vasi apuli a figure rosse e con le braccia stese ed aperte verso l'oriente ellenistico tra la fine della prima ed il principio della seconda metà del III° secolo.

Opinione alla quale non si oppongono gli altri componenti dalla suppellettile illustrata, nè i vasi dello stile di Gnathia (3) nè quelli di alabastro e senza alcuna decorazione, nè il guttus,

---

(1) Leroux, op.cit. 106.

(2) Macchioro, Röm. Mitt. XXV p. 180, 192 e 195. Pagenstecher, Mainzer Zeitschrift 1911 p. 21. Che la trascuratezza di esecuzione sia comune a tutta la ceramica ellenistica basta a parer mio un confronto fra l'esecuzione della decorazione dei vasi listati canosini e le idrie alessandrine del Museo del Cairo (Edgar, Greek Vases da N. 26225 a N. 26242) e specialmente istruttivo mi sembra il confronto tra il gruppo dipinto sull'askos canosino del Museo di Lecce (Mayer, Not. Scavi 1898, p.210 fig. 15) e le Sirene ai lati della stele sull'idria N. 26242 del Museo del Cairo (Edgar, Greek Vases p.44), nè meno interessante parmi il confronto tra il sistema di decorazione dei vasi listati e quello della colonna della kline nel sarcofago della tomba ellenistica di S. Maria la Nova a Napoli, dal Gabrici attribuita alla fine del III secolo a. C. (Röm. Mitt. XXVII fig. 5 p. 161).

(3) Leroux, Vases grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid p.307. Macchioro, Apulia III, p. 25.

se col Pagenstecher (1) bisogna ritenere che in Puglia questa classe di vasi sia sorta sotto l'influsso della ceramica a rilievo calena e campana, nè infine la bella corazza la quale ci rivela sviluppata al supremo grado la tendenza di modellare la corazza alle forme del corpo, sempre più accentuantesi fino alla veristica e superflua aggiunzione dei capezzoli (2). Essa d'altra parte è molto simile ad una corazza del Museo di Napoli proveniente da Pesto e che il Baumeister (3) giustamente confronta con le corazze dei trofei scolpiti sulla balaustra della terrazza superiore dello stoa del tempio di Athena Polias sull'acropoli di Pergamo.

E, se questa data è esatta, ne consegue che la fabbricazione dei vasi apuli a Canosa continuò anche nella seconda metà del III° secolo in stretti rapporti con le fabbriche delle terrecotte, dalle quali nella fine del secolo e principio del seguente furono assorbite mediante la prevalente produzione dei vasi in forma di testa umana e con statuette, la quale, iniziatasi nel III° secolo (4) si protrasse probabilmente fino ad epoca tarda (5).

Che il fiorire a Canosa dei colori vivaci e specialmente del rosa più che al 4° (6) bisogna attribuirlo al 3° secolo inoltrato, quando ebbero la loro maggior voga i così detti vasi listati canosini (7). A proposito dei quali la tomba da noi illu-

(1) Pagenstecher, Ergänzungsheft zum Jahrbuch VIII p. 123 e segg. Di tale opinione non è il Körte (Göttingische Gelehrte Anzeigen 1913 p. 254).

(2) Una corazza simile proveniente da Canosa pubblica anche il Millin, Tombeaux de Canosa tav. II, 1, 2.

(3) Baumeister, Denkmäler III p. 2031 fig. 2201 e II fig. 1435.

(4) Pagenstecher, Niobiden p. 27.

(5) Walters, Catalogue of Terracottas, Introduction XLVII. Deonna, Les statues de terre cuite dans l'antiquité p. 74. Pottier, Les statuettes de terre cuite, p. 211. Monuments Piot XX p. 176.

(6) Mayer, Röm. Mitt. XIX, p. 311. Ignoro però se tale data sarà mantenuta dall'autore nella ristampa di prossima pubblicazione del suo lavoro, apparso nei volumi XII p. 201, XIV p. 13, XIX p. 188 e 276, XXIII p. 168 di questa rivista.

(7) Per le curiose vicende cronologiche di questi vasi: Macchioro, Röm. Mitt. XXV. p. 168. Picard. Bull. de Corr. Hell. XXXV. p. 211. Revue archéologique XXII 1913 p. 163.

strata, contenendone ben sette esemplari, si unisce alle tombe del fondo Mandorleto-Grotticella ed a quelle esplorate dal Mayer a riconfermarci che questi vasi non rappresentavano una suppellettile destinata a tombe « *di cittadini di classe media* » più povere ed in uno strato archeologico superiore a quello delle grandi e ricche tombe a camera (1) e che non eccezionalmente facevano parte del corredo funebre di queste ultime, come potrebbero far credere le già citate relazioni del Bonucci.

Michele Jatta.

---

(1) L'uso delle tombe a camera a Canosa si prolungò probabilmente fino alla guerra sociale (Mayer, Not. Scavi 1898 p. 214).

DELL' ANTICO NOME
DEL VILLAGGIO DI PAGANICA NEI VESTINI

di

Niccolò Persichetti

di Santa Mustìola.

Uno dei punti più ridenti e fertili dell'altipiano dell'Aterno è senza dubbio il pianoro di Paganica. A nord si estende sino ad Intempere, oggi Tempera; a sud-ovest sino a Bazzano, antico *vicus Offidius;* a sud giunge ad Onna e a sud-est tocca S. Gregorio, tutte frazioni del comune di Paganica, il cui capoluogo in parte giace nel fondo settentrionale del piano e in parte s'inerpica a mezza costa di un dietrostante colle, che è una delle lacinie meridionali della brulla ed erma catena del Gran Sasso d'Italia.

L'attraversa, con corso serpeggiante, il fiume Vera dalle acque limpidissime e fresche, che — sorgendo dalle fessure di una rupe in un'amena valletta al di là di Tempera — prima di confondersi con l'Aterno, di cui è affluente, distribuisce le sue acque benefiche ai molti colti dei quali gl'industri abitanti, con coltura oltremodo accurata ed intensiva, accrescono la naturale fertilità.

Incrociando il detto fiume Vera, lo percorre una via rotabile che, dipartendosi presso il colle di Bazzano dalla provinciale Aquila-Popoli, va a morire alle falde di Pizzo Cefalone, dopo aver toccata Paganica ed essersi internata in una stretta gola orribilmente bella per le sue rocce a picco ed incantevole pei paeselli di Camarda e di Assergi, che è l'ultimo luogo abitato ai piedi dell'erto e formidabile gruppo montano che vanta le più eccelse vette appenniniche [1]).

---

[1]) Meritevole di considerazione è infatti non soltanto tutta la plaga compresa oggi nel perimetro del comune, ma pur anco quella compresa nel perimetro più ampio del mandamento di Paganica. Cominciando da Bazzano,

Sarebbe stato ben interessante studiare accuratamente l'antica topografia di questo lembo della valle aternina, ma invece, prima che io mi fossi dedicato agli studii e ricerche archeologiche, era stato negletto; deplorevole incuria delle età passate (come ebbi anche altra volta a notare), che ci rende ignari ed incerti di cose e di fatti che oggi sarebbe utilissimo conoscere.

Varie iscrizioni latine erano tornate in luce, nei secoli decorsi, nell'agro paganicense, ma delle 32 riferite nel vol. IX del *C I L* non ci è stata tramandata nè l' epoca, nè il luogo del rinvenimento, eccetto per quella riprodotta al n. 3589, di cui si ha notizia imprecisa.

Unica questione che aveva agitato le menti dei dotti era stata se, in antico, vi avesse avuto sede un pago di qualche entità: avendo richiamato l' attenzione di essi il contenuto, più che il numero, delle epigrafi rinvenutevi.

Ma non furono in grado di risolverla adeguatamente.

L'Antinori ritenne che ivi sorgesse *Prifernum* [1]), ma inesattamente; perchè invece, secondo la *Tabula Peutingeriana*, questo si sarebbe trovato ben più discosto da *Aveia* (Fossa), e cioè alla distanza di VII miglia romane, pari a Km. 10.500 all' incirca.

Con maggiore acume il Mommsen, prendendo argomento da un'iscrizione nella quale si fa menzione di *iuvenes Fificulani cul-*

---

evvi da ammirare la chiesa parrocchiale dedicata alla martire S. Giusta, dalla bella facciata ricca d'intagli, opera del sec. XII, nella quale chiesa sonvi monumenti epigrafici romani, avanzi cospicui di architettura e scultura medievale, nonchè affreschi di epoca remota. Più oltre meritano attenzione i ruderi di villa romana trasformata dal cristianesimo in una chiesa, oggi diruta, che prima raccolse le reliquie del corpo di S. Giustino. Più oltre ancora è interessante la chiesetta della Madonna di Appari, in luogo romito e selvaggio, fra rocce alpestri e rumorose acque; quindi il bel villaggio di Camarda dalla forma ottagonale, ed in fine quello di Assergi, simpatico per la sua postura in lunga linea biancheggiante a taglio sulla rupe, rinomato per l'abbondante fonte dell'acqua di S. Franco, in un aspro ed alto monte vicino, ritenuta miracolosa, per la sua chiesa parrocchiale di architettura romanica, e più ancora per l'elegante urna di argento, mirabile lavoro di arte abruzzese, in cui si conservano le ossa dello stesso S. Franco. Tutto ciò dimostra che quella plaga, dall'epoca romana e cristiana fino all'odierna, è stata di continua non comune importanza.

[1]) Cf. Antinori, Memorie storiche, vol. II, p. 13.

tores Herculis desunse, in modo soltanto problematico, che se eravi un pago questo poteva nomarsi *pagus Fificulanus* [1]).

Nella incertezza in cui si era e nella mancanza di altri testimoni, il ragionamento del Mommsen era plausibile in quanto che il rinvenimento in quella località dell' epigrafe succennata autorizzava a supporre che lì presso fosse sorto un pago denominato *pagus Fificulanus* ovvero *Fificulum.*

Ma quella prova che mancò al grande archeologo, è fortunatamente venuta in luce, ed è tale che — confortata da quanto io ho avuto la sorte di rinvenire ed illustrare della regione — toglie qualsiasi dubbio sulla vera appellazione del pago ivi esistente nell'età romana.

Sulla via mulattiera chiamata: *Via vecchia,* che da Castelvecchio Subequo mena al villaggio di Secinaro, e di là a Tione-Fontecchio-S. Demetrio-S. Gregorio-Paganica, ad un chilometro e mezzo circa prima di giungere a Secinaro [2]), a sinistra di detta via e dov'essa s'incontra con altra strada che porta a Gagliano, sulla sponda di un terreno già del principe Barberini-Sciarra, in località appellata *Laira,* veggonsi due grossi cippi di travertino, probabilmente ambidue facenti parte di un medesimo monumento, l'uno come plinto, l'altro come zoccolo.

Dicesi che siano stati rinvenuti da circa dieci anni fa: ma l'ignoranza degl'inventori ha fatto sì che da allora giacciano colà

---

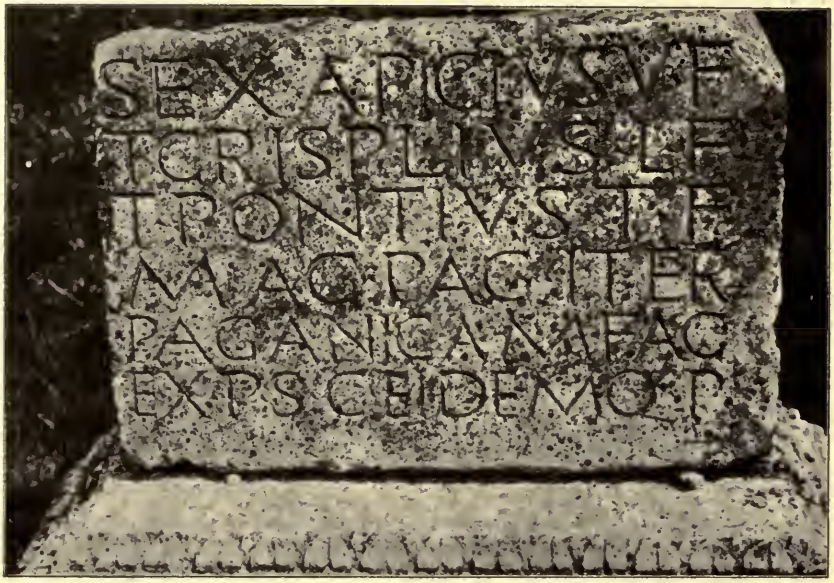
[1]) Cf. Mommsen, CIL vol. IX, p. 338, ove dice: " Pagum Fificulanum hoc loco fuisse probabiliter efficitur ex n. 3578, ubi et juvenes Fificulani nominantur cultores Herculis, et pagi ut videtur servus quidam „.

[2]) In Secinaro, al fonte di S. Gregorio, che si trova un 500 m. circa prima di arrivare al paese per chi muove da Castelvecchio Subequo, vi è una lapide con iscrizione inedita, per corrosione, incerta nel primo rigo ed in fine del secondo. Ne rimane:

/ / / / CLAV / / CL
VENERIS · ET / / DE
SEX · AGRIVS · ASIATI
CVS · FILIVS · FECIT

Vicino alla fonte è pure una pozzanghera, dove furon gettati frammenti scultori d' un monumento. Un grosso frammento rappresentante un cavaliere armato era ancora salvo e fuori della pozzanghera nell' agosto dell' anno scorso.

miseramente in abbandono [1]), e soltanto da poco tale scoperta è stata conosciuta da me e dal ch. P. Giuseppe Albarelli, già Professore di archeologia cristiana nel Seminario di Aquila, ed ora in quello di Arezzo.



Il più grande dei detti cippi che costituisce la base, finemente intagliato a fogliami, è da piedi m. 1 × 0.50; da capo m. 0.73 × 0.40.

L'altro cippo, ved. figura, scheggiato in sommità, è di m. 0.70 × 0.46. In grandi e belle lettere, vi rimane:

SEX · APICIVS · V · F
T · CRISPLIVS · L · F
T · PONTIVS · T · F
MAG · PAG · ITER
PAGANICAM · FAC
EX · P · S · C · EIDEMQ · P

[1]) Ho interessato S. E. il Ministro della Pubblica Istruzione a procurare che quei due cippi siano dal comune di Secinaro donati al Museo Civico Aquilano, o da esso stesso conservati in luogo degno.

L'importanza di questo frammento epigrafico nessuno può disconoscere.

Ci apprende il nome di *Crisplius,* nuovo nell'antica epigrafia; ci attesta l'esistenza di un pago appellato *Paganica* e cioè con lo stesso nome dell'odierno villaggio capoluogo del comune omonimo, ed infine ci dà notizia di un *iter Paganicam (versus)* che i su citati *magistri pagi faciundum, ex publico sumptu, curaverunt eidemque probaverunt.*

Donde sorgono legittimi tre quesiti:

L'antica Paganica era precisamente l'odierna?

Il *Pagus Fificulanus* supposto dal Mommsen è un pago diverso?

Aveva Paganica *in antiquo* tale importanza da creare la necessità di un'apposita via di accesso — sebbene ristretta quale era l'*iter* — dalla lontana regione dei *Paeligni Superaequani?*

Secondo il mio parere, è agevole rispondere a tutti affermativamente.

L'esistenza in antico di un pago di tal nome non può mettersi in forse, perchè l'epigrafe lo dice chiaramente; sicché l'unica indagine è se l'antico pago si trovasse nel posto o nelle vicinanze dell'attuale paese di Paganica.

A stabilire tale identità si ha il fatto della relativa vicinanza fra Secinaro e Paganica, e la mancanza nel tratto intermedio e nei luoghi circostanti di paesi cui si potesse appropriare tal nome.

Vero è che nell'alta valle dell'Aterno, non molto lungi dalle sue sorgenti, vi è una villa, per altro piccolissima, che porta pure il nome di Paganica, ma oltre ad essere di nessuna importanza demografica e storica, trovasi in quel di Montereale, e cioè a più di 66 km. dal luogo ove si rinvenne l'epigrafe, ed al di là di varii gioghi di monti [1]).

---

[1]) Dalla contrada Laira, distante circa un chilometro e mezzo da Secinaro a Paganica, frazione del comune di Montereale, nella regione dei Sabini, corrono oltre 66 chilometri di distanza, e dalla stessa contrada Laira a Paganica in discorso, nella regione dei Vestini, ne corrono circa 30. Dal Censimento della Popolazione del Regno d'Italia al 31 dicembre 1881, pubblicato dal Ministero di A. I. e C. (quando cioè non era ancora cominciato il periodo della emigrazione) rilevasi che Paganica di Montereale, divisa in tre pae-

In mancanza quindi di altri paesi più vicini aventi tal nome, la perfetta corrispondenza dell'antico col moderno, viene a stabilire una continuità di denominazione, la quale è di capitale importanza e conforta a ritenere che l'attuale Paganica, anche nell'epoca romana, avesse identico nome.

Nè sarebbe da preferirsi l'appellativo di *Pagus Fificulanus* — come il Mommsen prospettò, privo di altre prove — perchè dall'istessa epigrafe da cui egli lo desunse si ha che trattasi di pago o vico sito in località diversa dall'agro dell'odierno comune di Paganica.

Infatti in essa si legge l'elenco dei nomi dei *iuvenes Fificulani* devoti ad Ercole. Ora il tempio di Ercole, in fama per tutta la contrada, era sito (come diremo in prosieguo) appunto presso l'attuale Paganica, di tal che se questa si fosse chiamata *Fificulum* ovvero *Pagus Fificulanus* non si sarebbe sentita la necessità nell'iscrizione di manifestare il luogo natale dei *cultores Herculis* e si sarebbe omesso come cosa superflua. Invece tale circostanza sta a dimostrare ch'essi fossero di pago diverso da quello ove sorgeva il tempio, ma probabilmente di quei pressi.

Stabilito in tal modo che l'odierna Paganica è diversa dal paese detto in antico *Pagus Fificulanus* o *Fificulum*, ed è la stessa che allora si appellava con identico nome, non resta ad esaminare che l'importanza di essa nei tempi classici.

Ad affermare anche questa soccorrono non solo la moltiplicità delle iscrizioni rinvenute nel suo territorio [1]) ed il con-

---

selli, S. Giovanni Paganica, Castello Paganica, Colle Paganica, aveva allora una popolazione che, in totale, ascendeva a soli 835 abitanti; mentre quella di Paganica nei Vestini ascendeva a 3325, senza le frazioni, con le quali ammontava a 5504.

[1]) Alle 32 iscrizioni restituite dall'agro paganicense e riprodotte nel C I L vol. IX, sono da aggiungersene altre cinque da me posteriormente riconosciute. (Vedi *Notizie* 1896, p. 105 e 106; 1902, p. 471 e 472). Notisi che non si ha da tener conto di quella riferita dal LEOSINI, Mon. Aquilani, p. 283, perchè essa veramente fu rinvenuta a Pédergnaga nel Bresciano, onde il Mommsen giustamente l'annoverò fra le false per questi luoghi, scrivendo: " iovi — paganico — sacrum — Leosini — Aquila pag. 283 ait dare se ex schedis Lupacchini; is sumpsit ex Franchio, Difesa, pag. 38:

tenuto di esse, ma anche i varii sepolcreti e monumenti tornati di recente all'aprico e da me, in maggior parte, illustrati.

Invero, nel 1880, Giuseppe Tascione del fu Giampasquale, di Paganica, scassando un terreno, allora del marchese Antonini, in vicinanza di Tempera ed alla località *Case di Lotte,* trovò parecchie tombe di umati, con cappuccina di tegoloni anepigrafi.

Lo stesso, nell'anno seguente 1881, impiantando una vigna sopra un suo terreno in contrada *Terra Marrana* o *Monte Manicola,* rinvenne altre tombe pure ad inumazione scavate nel sasso vivo, con cadaveri ricoperti di terra, senza alcun corredo funebre.

In quella medesima contrada, un tal Eduardo Mastracci trovò anch'egli tombe di umati, presso i cadaveri dei quali rinvenne lucerne monolicni ed una spada in ferro.

Più importante sepolcreto tornò in luce, nel 1894, ed assai più prossimo all'attuale abitato di Paganica, e cioè a circa 100 metri di distanza verso oriente, in vocabolo *Colle del Vallone,* scavato nella dura terra di conglomerato alluvionale, di formazione postpliocenica.

Il colle medesimo appartenente parzialmente a certo Eduardo De Paolis, fu da costui nella parte alta impiantato a vigna, ma nella pendice più bassa, prossima alla strada, fu usufruito per cava di arena e breccia. E così, ad una profondità varia dai 2 ai 3 metri dal piano di campagna, si rinvennero molteplici tombe ad inumazione ed una a cremazione, rappresentata da un' olla cineraria fittile.

Tali tombe non erano regolarmente allineate, ma scavate ove il terreno presentavasi più resistente nella concrezione brecciosa, sicchè gli scheletri si rinvennero giacenti in diversa direzione, talora opposta. I cadaveri, nel maggior numero, erano deposti nella nuda terra od in casse di legno, come indussero a credere i numerosi chiodi e le spranghette rettangolari di

---

in Paganica vi è parimente un'iscrizione rapportata dal Muratori pag. 138, in cui vi è nominato Giove o altro nume paganico. At titulus qui citatur a Franchio, non Paganicensis est, sed repertur Pedergnagae prope Brixiam, vol. V, N. 4148) *C I L* vol. IX, p. 18, N. 351*)„.

ferro, servite per stringere le commessure degli angoli delle casse, che in gran numero vi si trovarono, assieme ad abbondante suppellettile funebre in fittili di ogni specie e per qualsiasi uso, in ferro, ed in uno stilo in avorio [1]). Notevole una zappa trapezoide e non triangolare, a punta acuta, come vi si usa oggidì, il che dimostra che in allora quel territorio agrariamente valeva anche più del presente, dovendo avere uno strato di *humus* molto più profondo per essere coltivato con tale istrumento.

Nel seguente anno 1895, presso la strada detta S. Giovanni, alquanto discosto da Paganica, fu rinvenuto altro sepolcreto con tombe fatte a muratura e coperte da tegoloni [2]).

Nell'anno dopo, e cioè nel 1896, altre tombe di umati tornarono allo scoperto ad occidente dell'abitato attuale di Paganica ed a circa 200 metri di distanza, in contrada *Ortola* [3]).

In luglio 1899, Domenico Juvenitti, facendo, in vocabolo *Fontanelle,* uno scavo per conduttura di acqua, a circa sette metri di profondità dalla superficie del suolo, rinvenne varie tombe scomposte pure di umati, ma dell'età del ferro, recuperando parecchi oggetti della suppellettile funebre, in bronzo, ferro e fittili [4]).

Nella su nominata contrada *Ortola,* il suddetto Giuseppe Tascione e Giuseppe Di Pasquale, nel 1901, nei loro terreni, alla profondità di circa 6 o 7 metri dal piano di campagna elevatosi per depositi alluvionali del vicino torrente Rajale — trovarono parecchie altre tombe, composte di pietre squadrate a tutti i lati, senza iscrizioni e senza corredo funebre.

Oltre a questi sepolcreti, in giugno 1902, facendosi eseguire dal comune di Paganica uno scavo per conduttura d'acqua lungo la suddetta strada S. Giovanni e nella località *Ponte della grotta,* fra i terreni Ranieri e Moscardi, alla distanza di circa 2 chilometri dal paese, tornarono allo scoperto altre tombe, anche in pianura. Quivi i cadaveri erano posti pure sulla nuda terra, ma

---

[1]) Cf. *Notizie* 1894, p. 253; 1896, p. 51.
[2]) Cf. *Notizie* 1895, p. 475.
[3]) Cf. *Notizie* 1896, p. 105.
[4]) Cf. *Notizie* 1899, p. 358.

ricoperti e chiusi a tutti i lati da lastre di pietra lavorate a scalpello [1]).

Durante questo lavoro si ebbe altresì la felice combinazione di scoprire cospicui avanzi di un importante edificio caduto e disfatto, e cioè i resti dei muri perimetrali di grandi dimensioni, molti frammenti di laterizi, parecchie grandi lastre di pietra calcarea, tutte lavorate a scalpello, una delle quali lunga m. 1,15, larga m. 1, ed alta m. 0,20; un'altra sagomata, con zoccolo, listello e gola rovescia, che appartennero senza dubbio al rivestimento ed ornamento esterno [2]).

Ma, essendosi fatto il taglio soltanto per una larghezza sufficiente alla collocazione del tubo dell' acqua potabile, l' intera pianta dell'edificio rimase sventuratamente ignota, perchè i muri internandosi nel terreno Moscardi, confinante con la strada S. Giovanni, furono lasciati sepolti ed inesplorati [3]).

Tuttavia la probabile destinazione dell'edificio ci fu rivelata da due cippi votivi in calcare che vi si trovarono sepolti e rovesciati.

Sul primo, recante scolpita la parte inferiore di una clave, in carattere mediocre, leggesi:

T . CALPIVS
T . L . STABILIO
HERCVLI
D . D . L . M

Sul secondo, rastremato, con cornice e zoccolo, in piccolo e mediocre carattere, resta:

T . ' ' LPIVS
' ' ' '
' ' ' '
v S . L . M

[1]) Cf. *Notizie* 1902, p. 471.
[2]) Cf. *Notizie* ivi. p. 471.
[3]) Nella stessa contrada S. Giovanni, varii anni sono, certo Giustino Masciovecchio rimise allo scoperto due lapidi originariamente iscritte, che

Dalla iscrizione dedicatoria del primo di essi [1]) si apprende, che rappresentava un dono fatto in onore di Ercole, come probabilmente lo era anche il secondo, e poichè si sa dall'epigrafe n. 3570 del *C I L* vol. IX — come ho già detto — che in quei luoghi eranvi *juvenes cultores Herculis*, ben si può ritenere che quel maestoso edificio fosse appunto il tempio dedicato ad Ercole, nel quale erano stati collocati quei due *ex-voto*.

E se a tutto ciò si aggiungesse la considerazione che in quel pago risiedeva un *praefectus jure dicundo*, come si sa dalla iscrizione *C I L* n. 3575, chi potrebbe negare che esso in quei tempi ebbe non comune importanza politica?

Ma siccome ai *Superaequani* erano più vicini altri centri di assai maggiore momento quali Peltuinum e Aveia, si deve pensare che alla costruzione dell'*iter* non influì soltanto l'importanza politica e demografica del *pagus*, ma anche le relazioni agricole e commerciali.

Invero i prodotti agricoli di Paganica, sia per qualità che per bontà di sapore, sono preferiti a quelli delle circonvicine regioni. Il grano, i fagiuoli, le cipolle, il fieno, lo zafferano, le frutta di essa sono le più rinomate e per conseguenza maggiormente ricercate di quelle di altri campi viciniori egualmente ben coltivati e ricchi di acque, come per esempio del vicino campo del comune di Bagno.

Difatti oggi pure da lontani paesi della valle dell'Aterno, come Cagnano, Tornimparte, ecc., si va ivi ad acquistare quei

---

conserva nella sua casa in Paganica. La prima è lunga m. 1,14; larga m. 0,55; spessa m. 0,27, la cui iscrizione è abrasa e divenuta illegibile.

La seconda è lunga m. 1,10; larga m. 0,52 e spessa m. 0,32. L'epigrafe scolpita sopra pietra calcarea gentile è stata così guasta dall'opera deleteria del tempo, che, per quanto ne abbia ripetuto i calchi e tentato col girare della luce rilevarne le lettere, quasi tutte evanide, non ho potuto venirne a capo che per le seguenti:

OFFIDANO
MO. TON
IVCVN
P

[1]) Cf. *Notizie* 1902, p. 471 e 412. I sudetti due cippi iscritti conservansi attualmente nel Museo Civico Aquilano.

prodotti od a barattarli con altri speciali proprii, come p. e. castagne, combustibili e legnami.

Se questa superiorità dei prodotti agricoli di Paganica derivi dalla qualità del terreno assieme alla freschezza e limpidezza delle sue acque o da altre cause, non è qui il caso d'indagarlo, ma ci basta constatare il fatto di oggi per autorizzarci a credere, sino a prova in contrario, che lo stesso fosse in antico[1]).

Dall'altro canto anche i *Superaequani* avevano i loro prodotti da barattare od offrire in vendita a quelli che ne abbisognavano, specialmente vino e combustibile dei quali Paganica pur di presente si fornisce da lontani paesi, non essendo la produzione locale sufficiente ai bisogni della sua popolazione[2]).

Dati questi fatti agricoli ed economici, qual meraviglia che in tempo remoto, i solerti e zelanti *magistri pagi* (*Superaequani*) pel bene pubblico e con denaro pubblico, avessero fatto aprire un *iter* da rendere a quelle popolazioni comodo l'accesso a Paganica per fornirsi dei suoi eccellenti prodotti dando in scambio od in vendita i prodotti proprii? Sarebbe stata prova di saggia e provvida amministrazione.

---

[1]) E assai probabile che in questo fertile territorio avesse dei possessi anche Sesto Vitulasio Nepote, console suffetto nell'a. 68 d. C., e precisamente nell'anno in cui morì Nerone.

Egli, nativo di queste contrade, appartendo alla tribù *Quirinâ* (Vedi iscrizione da me rinvenuta in Castelnuovo, nelle *Notizie* 1903, p. 514, e *Röm. Mitt.* 1903, Bd. XVIII, p 337), aveva quivi degli schiavi, poichè una mutila epigrafe (*C I L* IX, n. 3587) ci fa sapere che una sua schiava ebbe sepoltura appunto in questo territorio.

[2]) Da Francesco Saverio Camilli, di Beffi, professore di lettere umane nell'Università di Aquila, che sulla fine del '700, scrisse una pregevole monografia per promuovere appunto la costruzione di una strada commerciale rotabile che, lungo il corso dell'Aterno, mettesse in facile comunicazione gli abitanti della vallata Subequana con quelli della conca aquilana, sappiamo della ricchezza di combustibile e della esuberanza dei prodotti di quei luoghi. Infatti egli scrisse: " I monti che fan corona all'Aterno e quelli che circondano la Valle Subequa sono tutti coperti di selve, e la massima parte di querce „ che " l'industria delle tavole di faggio si esercita dai cittadini di Secinara, Terra della Valle Subequa „, e che " di vino se n'estrae almeno due terzi, e per lo più si consuma nei contorni Aquila „. Cf. F. S. Camilli, *Dissertazione sulla Regia Strada da costruirsi per l'Abruzzo-Ultra.* Aquila, 1790, p. 65 e 66.

Se non che, in ordine alla convenienza o meno della costruzione dell'*iter* in discorso — ritenuto per vero quanto F. S. Camilli sostenne che cioè, nell' età romana, esisteva una via rotabile da lui chiamata « ramo dell' antica *Via Salara* » la quale « da Interocreo tirava a Foruli, Amiternum, Pitinum, Aveia, e quindi lungo l' Aterno presso a Corfinio capitale dei Peligni, usciva nella Via Valeria, o Claudia Valeria » e che « per questa direzione in linea retta e in piano quasi orizzontale le città Vestine Pitinum, Priferno e specialmente Aveia comunicavano coi Peligni. ecc.[1]) » — si potrebbe obbiettare che sarebbe stata superflua anche una stradicciuola per Paganica, quasi un *bis in idem*, od una superfetazione.

Ma una tale obbiezione non avrebbe il minimo valore; perchè: 1° contro l' esistenza dell' *iter Paganicam versus* non vale addurre argomenti per smentirla, pel noto adagio che « *contra factum non valet argumentum* ». — 2° L'esistenza della via affermata dal Camilli, in base a solo quattro testimonianze incerte e lontane [2]), che si chiamerebbe meglio diverticolo della Claudia Nova — diramatosi ad Aveia e innestantesi alla Valeria presso Corfinium — per quanto molto probabile (anche secondo il mio personale parere) — non è certa. — 3° Ad ogni modo le due strade avrebbero avuto percorsi e scopi ben diversi e distinti.

Per il che, ammessa pure l'esistenza del diverticolo Aveia-Corfinium, essa non esclude affatto l'utilità politico-commerciale di un *iter* fra i *Superaequani* ed i paganicensi; *iter* che pel suo tramite diretto e più breve, offriva maggiore facilità per lo scambio dei rispettivi prodotti. Rimarrebbero quindi ben conciliabili le due ipotesi tanto di una rotabile sulla sinistra dell' Aterno, diretta ad Aveia, quanto quella di un *iter* sulla destra dello stesso fiume, diretto a Paganica.

Non pertanto è da augurarsi che future scoperte vengano a togliere ogni dubbio al riguardo.

A me basta avere indicato l'antico nome dell'odierna Paganica ne' Vestini, nome sino ad ora incerto, e di avere additato

---

[1]) Cf. Camilli, op, cit. p. 45 e 73.
[2]) Cf. Camilli, op. cit. p. 43 e segg.

l'esistenza di un utile, per quanto modesto, tronco stradale, sino ad oggi sconosciuto, che, nell'epoca romana, facilitava le comunicazioni fra i Paeligni ed i Vestini.

Ed in questa occasione mi sia permesso richiamare ancor una volta l'attenzione delle persone colte di questi paesi sulla importanza delle lapidi che tornano in luce, onde procurino di non mandare disperse o lasciare ignorate queste pagine importanti di storia, scritte su tavole di pietra, che la terra di quando in quando ci restituisce, ma che l'ignoranza degl'inventori talvolta fa miseramente perire, come poco è mancato per l'iscrizione che ha formato oggetto di questo studio.

N. Persichetti di Santa Mustiola.

Aquila, febbraio 1914.

SITZUNGEN.

19. Dezember: (Winckelmannssitzung), Krüger, Der Kaiserpalast in Trier.
20. Februar: R. Delbrueck, Carmagnola, vgl. Mitteilungen, S. 71 ff.
20. März: Bargiel, Dekorative Backsteintechnik der Kaiserzeit, s. u. den Bericht.
16. April: 1) von Mercklin, Bericht über die Erforschung der Necropole von Bieda, 2) Nachod, Ein hellenistisches Kammergrab in Lecce.

VORTRAG AM 20. MÄRZ 1914.

Bargiel, Dekorative Backsteintechnik der Kaiserzeit.

In Backsteinrohbau sind uns aus der Antike in Rom und Umgebung eine Reihe von Beispielen erhalten geblieben, deren Technik und Formengebung ein besonderes Interesse beanspruchen dürfen. In Verbindung mit Reticulat und Ziegelintarsien tritt im Anfang unserer Zeitrechnung ein Mauerwerk aus roten Dachsteinen auf, das hellenistischen Ursprungs sein dürfte. Die Technik kennt eine Dichtung der schon minimalen Fuge mit Ziegelkitt und auf diesem eine weiße Aufsatzfuge. Erst in glatten Flächen, später in Verbindung mit Pilastern und gelbem Ziegelwerk, in dem eine ebenso feine Struktur und ein gleich dichter Fugenschluß erreicht werden, dauert sie bis in das dritte Jahrhundert. Auch die Gliederungen und Ornamente werden in Ziegeln hergestellt. Ein vor dem Brande freihändig in den Tonblock geschnittenes Ornament wird zum Brennen in 3—4 cm hohe Platten zerlegt, die nachher genau aufeinander passend vermauert werden. Die Bauten erhalten einen Anstrich von Ockergelb, hellem Ziegelrot und Purpurviolett. Es sind die gleichen Farben, die in den Intarsien aus gelbem und hellrotem Ziegelwerk und violettbrauner Cruma uns entgegentreten. Es handelt sich fast durchweg um Grabbauten, von denen bezeichnende Beispiele demnächst veröffentlicht werden sollen.

ERNENNUNGEN.

Zu E. M. wurden ernannt die Herren:

E. von Sieglin in Stuttgart.
A. Conze in Berlin.

Zu O. M. die Herren:

E. Steinmann in Rom.
Volonakis in Athen.
Fougères in Athen.

Zu C. M. die Herren:

Gervasio in Bari.
M. Jatta in Ruvo.
Dinsmoor in Athen.
N. Vulić in Belgrad.
V. Pârvan in Bukarest.
J de Mot in Brüssel.
M. M. Vassits in Belgrad.
C. Wulzinger in München.
D. Fimmen in Athen.
Frl. E. Fölzer in Frankfurt a. M.

AUS BRUTTIUM.

Von
A. W. BYVANCK.

Schon öfters ist es als dringende Aufgabe der Forschung bezeichnet worden, ein möglichst vollständiges Verzeichnis aller noch erreichbaren baulichen Reste der Ansiedelungen des Altertums anzulegen. Neben der Erforschung der antiken Städte mit ihren Befestigungen, der Häfen und Strassen, müssten dabei die Verhältnisse der Gegenwart, besonders die wirtschaftlichen, berücksichtigt werden, aus denen manchmal noch wichtige Aufschlüsse für das Altertum zu gewinnen sind. Diese Aufgabe ist m. E. dringender als Ausgrabungen, denn während die Reste unter der Erde einen natürlichen Schutz haben, sind sie über der Erde der fortwährenden Gefahr der Zerstörung ausgesetzt. Daher wird es schon nützlich sein, auf wichtige Reste auch nur hinzuweisen, selbst wenn eine erschöpfende Publikation, wozu meistens eine Grabung notwendig wäre, nicht beabsichtigt werden kann.

Speziell im südlichen Italien und besonders in *Bruttium* sind zwar von verschiedenen Seiten topografische Untersuchungen vorgenommen worden, bleibt aber an manchen Orten noch alles zu tun; viele Ruinenstätten sind kaum erwähnt und gänzlich unerforscht, die Lage zahlreicher Städte nicht einmal ermittelt. Die Forschung wird freilich erschwert durch schlechte Verkehrsbedingungen, doch hat sich in dieser Beziehung neuerdings vieles gebessert. Mancher Ort ist jetzt mit Postautomobil unschwer zu erreichen. Eine Uebersicht der Wirtshäuser findet man am besten im Annuario des Touring Club Italiano, dessen vorzügliche Karten neben den Blättern des Istituto Geografico Militare eine ausgezeichnete Grundlage für die Forschung bieten.

Wer allerdings hofft, in Bruttium stattliche Ruinen zu finden, wird enttäuscht werden; die Reste des Altertums sind verhält-

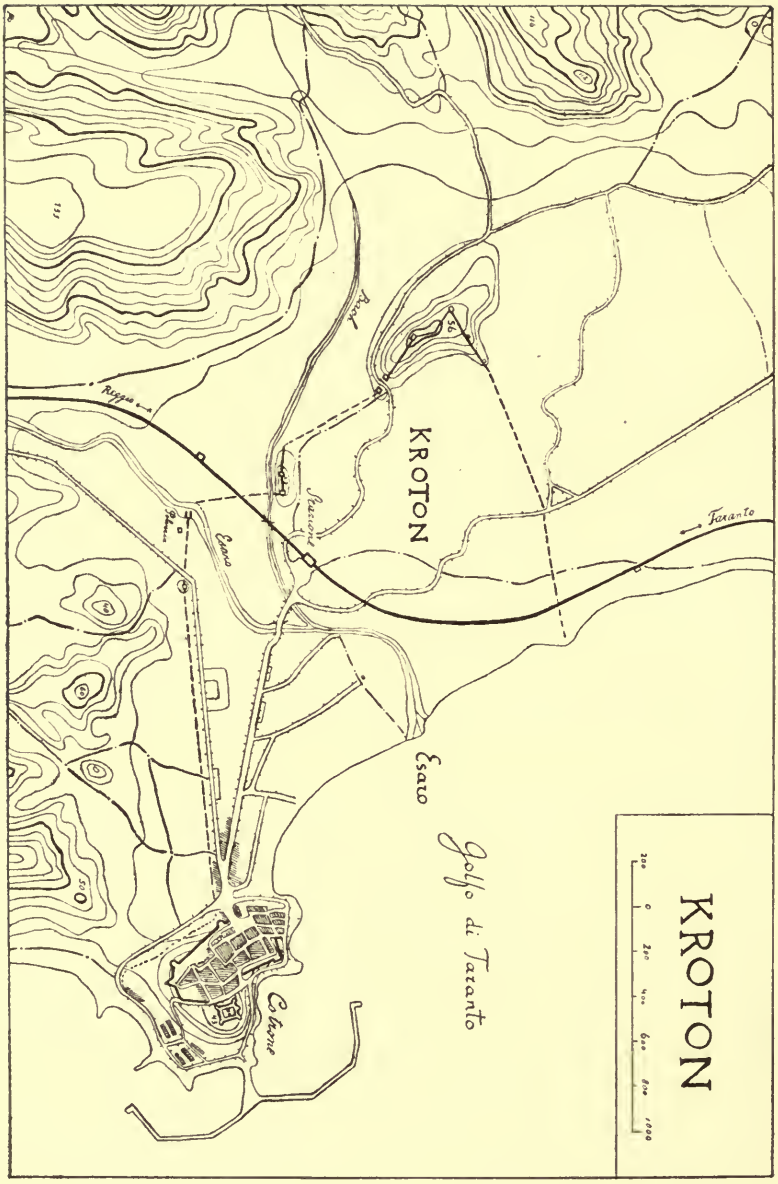


Abb. 1. — Stadtplan von Kroton, 1 : 33333.

nismässig nicht zahlreich[1]). Diese Armut ist leicht zu erklären. Die bruttische Halbinsel gehört geologisch nicht mehr zum Appennin, sondern reicht in eine ältere Erdperiode zurück. Südlich etwa von der Mündung des Crati (Crathis) an der Ostküste, und der Mündung des Lao (Laos) am Tyrrhenischen Meere besteht das Gebirge nicht mehr aus Kalkstein, sondern aus Gneiss und Granit. Daher ist guter Baustein etwas Seltenes, die Gebäude werden fast nur aus Feldsteinen und schlechtem Mörtel errichtet und sind deshalb der Zerstörung durch Erdbeben besonders ausgesetzt. Wie sehr schon im Altertum dieser Mangel empfunden sein muss, zeigt ein schöner Fund Orsi's. Am Kap Stilo, in nächster Nähe des Bahnhofs Stilo-Monasterace, an der Ostküste Süd-Calabriens hat er die Fundamente eines Tempels aufgedeckt, und es ergab sich, dass dieser Tempel aus einem Kalkstein gebaut war, der in der Nähe von Syrakus bricht.

Als Beitrag zur Erforschung Bruttiums möchte ich die Lage zweier besonders wichtigen Städte erläutern: *Kroton* und *Hipponion*, jene eine alte Gründung, später erwachsen zu einer Grossstadt im bescheidenen Sinne der vorhellenistischen Zeit, zeitweise sogar die grösste Stadt des italischen Festlandes, diese eine Neugründung des IV. Jahrhunderts, sofort als grössere Stadt angelegt.

I.

Kroton.

(vgl. Abb. 1—3.)

Die bruttische Halbinsel, die im Südwesten den Abschluss Italiens bildet, zerfällt in zwei Hälften, deutlich getrennt durch den an der engsten Stelle nur 31 km. breiten und kaum 250 m hohen Isthmus von Catanzaro. An der Ostküste schneidet hier der Golfo di Squillace (sinus Scylacinus) ein, an der Westküste der Golfo di S. Euphemia (sinus Terinaeus).

[1]) Eine Uebersicht findet man bei F. Pellati, Revue des études grecques 1907, S. 29, für die Griechenstädte in meiner Magna Græcia (Diss. Leiden, 1912). Treffliche Beschreibungen einiger Orte hat F. Lenormant, La Grande Grèce. Paris 1881-1884. Neuerdings hat P. Orsi angefangen zu graben bei Cotrone, Gerace, Reggio, Rosarna, Capo Stilo.

In der Nordhälfte erreicht etwa in der Mitte der Ostküste der Neto (Neaethus) das Meer, der an seiner Mündung eine geräumige Ebene gebildet hat. Diese Ebene setzt sich nach Süden noch fort, angeschwemmt durch die Tätigkeit vieler Bäche, von denen der südlichste, der Esaro (Aesarus), der wasserreichste ist, und endet an einem Ausläufer des Silaplateaus, der in südöstlicher Richtung in das Meer vorspringend mit dem Capo delle Colonne (Promuntorium Lacinium) den Abschluss des Tarentinischen Golfes bildet. Während in Norden die Ebene noch versumpft und verlassen ist, wird der südliche Teil jetzt allmählich für die Kultur zurückgewonnen. Korn wächst zwischen Olivenpflanzungen, doch vermisst man auch hier noch, wie an der ganzen Ostküste, den Wein, der im Altertum dort einen guten Ruf hatte und erst spät der Malaria gewichen ist. Die ganze Ebene wurde im Altertum beherrscht von der Stadt Kroton (Croto, jetzt Cotrone), die ihren Namen und in beschränktem Masse auch ihre Bedeutung bis in die Gegenwart bewahrt hat. Die Stadt ist an einem 43 m hohen Hügel erbaut, der sich am Strande erhebt, noch in der grossen Neto-Ebene, aber schon ganz im Süden, nahe der Stelle, wo die Hügel das Meer erreichen und die unwirtliche Steilküste beginnt, die jeden Verkehr hindert. Mit einem Vorsprung in das Meer bildet der Stadthügel zwei flache Hafenbuchten. Jetzt hat man daraus durch Molen einen Doppelhafen geschaffen; im Altertum bot jedenfalls die nach Norden geöffnete Bucht genügenden Schutz und einen sandigen Strand zum Hinaufziehen der Schiffe. Eben diesem Hafen verdankte Kroton seine Blüte, wie schon Polybius (X 1) und Livius (24, 2) bemerkten. Es ist der einzige natürliche Hafen an der ganzen Ostküste von Tarent bis Reggio und also der gegebene Ausfuhrplatz für die Produkte eines grossen Teiles der Halbinsel. Eine besondere Bedeutung erhielt er noch dadurch, dass die Schiffer, wie aus dem Itinerarium Maritimum hervorgeht, wenigstens im späteren Altertum vom Capo S. Maria di Leuca (Promuntorium Sallentinum) nach Kroton hinüberfuhren, um dann der Küste entlang die Reise fortzusetzen[2]).

[2]) Die Stadt liegt 4° 41' östlich von Rom 39° 5' N. B. — Karte des Istituto Geografico Militare (1: 100.000) Blatt 243, Karte des Touring Club

Eine Schilderung der Topographie von Alt-Kroton war meines Wissens noch nicht versucht, bis ich in einem Anhang meiner Dissertation nach eigener Untersuchung (im Frühling 1909) einen Beitrag zur Lösung des Problems zu geben versuchte. Seitdem hat Orsi in seinen Berichten über die Ausgrabungen in Calabrien auf ihre Wichtigkeit hingewiesen und auch in einem Hauptpunkte kurz eine abweichende Meinung geäussert (Notizie degli Scavi 1912, Supplemento S. 64). — Ich glaube jetzt nach wiederholtem Besuch (Herbst 1912) manches richtiger beurteilen zu können. Den Stadtplan, der früher für das Gelände fast ganz auf der Generalstabskarte beruhte, habe ich nach eigener Beobachtung in mancher Beziehung verbessert, und kann jetzt auch von dem einzigen erhaltenen Teil der antiken Stadtmauer Abbildungen vorlegen, Abb. 2 u. 3.

Für die Topographie von Kroton ist von höchster Wichtigkeit ein Bericht des Livius (24, 2, 3 und nach anderer Quelle 23, 30), den ich hier nacherzählen möchte.

Livius beschreibt den Krieg, der 215 in Bruttium geführt wurde, und berichtet ziemlich ausführlich über die Belagerung von Kroton durch die Bruttier: „Urbs Croto murum in circuitu patentem duodecim milia passum habuit ante Pyrrhi in Italiam adventum. Post vastitatem eo bello factam vix pars dimidia habitabatur: flumen, quod medio oppido fluxerat, extra frequentia tectis loca praeterfluebat et arx erat procul eis quae habitabantur". Als die Bruttier zur Belagerung ankamen, erfuhren sie von einem Ueberläufer, dass die Einwohner in zwei Parteien geteilt seien: der Senat begünstige die Römer, das Volk die Karthager, die mit den Bruttiern verbunden waren: „et in vasta urbe lateque omnibus disiectis moenibus raras stationes custodiasque senatorum esse; quacumque custodiant plebis homines, ea patere aditum". Die Bruttier schlossen die Stadt ein, „acceptique a plebe

Italiano (1: 250.000) Blatt 48. — C. I. L. X. S. 14-15; F. Lenormant. La Grande Grèce II S. 1-234; H. Nissen, Italische Landeskunde II S. 938-943. Die sonstige Literatur im Katalog der Bibliothek des deutschen Instituts in Rom 2. Aufl. S. 359; dazu P. Orsi. Notizie degli Scavi 1911 und 1912 im Suppl.; noch zu erwähnen E. Grosser, Gesch. der Stadt Kroton. Minden, 1866.

primo impetu omnem praeter arcem cepere. Arcem optimates tenebant praeparato iam ante ad talem casum perfugio". „Arx Crotonis, una parte imminens mari, altera vergente in agrum, situ tantum naturali quondam munita, postea et muro cincta est, qua per aversas rupes ab Dionysio Siciliae tyranno per dolum fuerat capta".

Aus diesem Berichte können wir die folgenden Tatsachen entnehmen. Der von der Stadtmauer eingeschlossene Raum war sehr gross und zur Zeit des Hannibalischen Krieges kaum zur Hälfte bewohnt. — Von dem Umfang der Stadt erhalten wir wenigstens eine Ahnung durch die Länge der Mauer, die von Livius, allerdings wohl übertrieben, auf 12 Meilen angegeben wird. — Ein Fluss strömte mitten durch die Stadt und an der Meeresseite war eine Burg, stark befestigt auf hohem Felsen. — Die Häuser befanden sich zwischen der Burg und dem Fluss.

Einige Hauptpunkte der Topographie standen also schon fest. Den von Livius erwähnten Fluss finden wir in dem Esaro wieder. Die Stelle der Burg wird eingenommen von der heutigen Stadt, die, wie schon gesagt wurde, an einem 43 m hohen Hügel am Meer liegt. Dieser Hügel entspricht vollkommen der Beschreibung der sonstigen Schriftquellen, ihm verdankt Kroton die Benennung „alta" bei Silius Italicus (XI 18), und an ihm haftete wohl die besonders von Timaeus[3]) ausgeführte Sage von Herakles, der hier in der Nähe seinen Gastfreund Kroton unfreiwillig getötet und ihm ein ragendes Denkmal errichtet hätte. — Fraglos ist an dieser Stelle die ursprüngliche Kolonie von den Achaeern gegründet worden. Die Lage entspricht in jeder Hinsicht den Anforderungen der Koloniegründer: ein leicht zu verteidigender Ort für die Stadt, ein Hafenstrand für die Schiffe und eine fruchtbare Ebene für die Aecker. In der Römerzeit scheint die Stadt auf den Hügel am Strande, die frühere Burg, beschränkt gewesen zu sein; bei Petronius (116) heisst sie „impositum arce sublimi oppidum". Damals war also das noch zur Zeit Hannibals erwähnte Viertel in der Ebene nicht mehr

[3]) Siehe J. Geffcken, Timaios' Geographie des Westens, Philologische Untersuchungen 13 (Berlin, 1892) S. 140.

bewohnt. Auch im Mittelalter war die Stadt nicht grösser und in diesem Umfang ist zur Zeit Karls V. im Jahre 1541 ihre mittelalterliche Mauer zum Schutz gegen die Sarazenen von dem Ingenieur des Statthalters Don Pedro de Toledo modernisiert worden, unter Benutzung antiker Werkstücke. Diese Mauern sind jetzt noch zum grössten Teil da und erscheinen auf dem Plan eingezeichnet; an der höchsten Stelle des Hügels wurde ein Schloss gebaut. Erst in der neuesten Zeit wächst Cotrone wieder über die Altstadt hinaus; die Häuser ziehen sich allmählich zum Hafen hinunter und anderseits der Landstrasse entlang in der Richtung des Bahnhofs. — Die antike Mauer der ältesten Stadt, der Burg der späteren Grossstadt, die besonders befestigt war, hat vermutlich wie die noch fast ganz erhaltene Befestigung von 1541 den Hügel als Terrassenmauer umschlossen; dabei war wohl auch die östliche dem Meer zugekehrte Seite mit einbezogen, die jetzt nicht bewohnt ist. Im Süden wie im Norden bezeichnet ein Vorsprung die Stelle einer Bastion. Das erwähnte Schloss entspricht der antiken Akropolis.

Steht so die Lage der Altstadt fest, so gilt es hauptsächlich noch zu bestimmen, wie die Stadtmauer nach der Stadterweiterung den Esaro erreichte, und, da wir wissen, dass der Fluss mitten durch die Stadt strömte, festzustellen, wie die Mauer an seinem anderen Ufer verlief. Dabei wird zu bedenken sein, dass bei einer Stadterweiterung oft ein grösseres Gebiet künstlich zusammengefasst und in die Mauer einbezogen werden muss, während eine ursprüngliche Gründung sich an eine durch die Natur gegebene feste Lage anzuschliessen pflegt. Selbstverständlich wird jedoch auch bei einer Erweiterung ein natürlicher und rationeller Lauf der Mauer möglichst angestrebt. — Im Voraus kann schon als sicher gelten, dass die Mauer nicht auf den die Ebene einschliessenden Hügeln hinlief, da in diesem Fall der eingeschlossene Raum viel zu gross würde und die Stadtmauer sogar noch länger wäre als das ohnehin schon sehr hoch erscheinende Mass bei Livius.

Erstens hat man also zu bestimmen, wie die Mauer in der Ebene am linken nördlichen Ufer des Esaro verlief; und es ist

die nächste Frage, welche natürlichen Stützpunkte sich im dortigen Gelände für eine Stadtbefestigung ergeben. Dabei kommen folgende Tatsachen in Betracht: Der Esaro empfängt in der Nähe des Bahnhofs einen Bach, der von den Hügeln im Westen kommend, die Ebene zum Teil in einen Sumpf verwandelt und also einen ausgezeichneten Schutz bieten konnte. Sonst befinden sich in diesem Teil der Ebene noch zwei Hügel, ein niedriger in der Nähe des Bahnhofs, nach meiner barometrischen Messung 23 m hoch, und ein zweiter 56 m hoher weiter nordwestlich. Diese Hügel sind wie der Stadthügel am Meer wohl kleine Inseln gewesen, bevor die Bäche den Golf ausfüllten und die jetzige Ebene bildeten. Es ist ohne weiteres klar, dass die Stadtmauer entweder diese Hügel als Stützpunkte benutzt hat oder in nicht zu geringer Entfernung von ihnen verlief. Nun stellt sich bei der Untersuchung in Terrain heraus, dass an der Südseite des ersten Hügels (23 m), — der nicht beackert ist, — von dem kleinen Bach aus, der dort fliesst, ein Graben den Abbang hinaufzieht, bis auf die Kammhöhe; oben ist ein grosses Loch; von da aus wendet sich der Graben nach Westen über den Kamm zum höchsten Punkte, wo ein ähnliches grosses Loch sich findet und senkt sich dann wieder auf dem Abhang des Hügels bis zu dessen Fuss. — Zweifellos lag in diesem Graben einst das Fundament der Stadtmauer, dessen Steine man vor noch nicht langer Zeit ausgegraben zu haben scheint, als die Eisenbahn gebaut wurde, nachdem schon früher der Oberbau abgetragen war. Die grossen Löcher deuten die Stelle je eines Turmes an. Bei näherem Zusehen fanden sich am Abhang des Hügels auch einige Steine, die zur Mauer gehört haben, doch keiner mehr an Ort und Stelle. Auf dem Pfad durch die Olivengärten zum zweiten Hügel war jede Spur der Mauer von der Kultur verwischt. Nur einige grosse bearbeitete Steine fanden sich dort als Brücke über einen Wasserlauf gelegt. — Um den zweiten höheren Hügel (56 m) geht — an der Südostseite — ein Weg, der von Cotrone nach Westen führt. Wo er den Hügel erreicht, schneidet er ein Stück des Abhanges ab. An dieser Stelle scheint ein Tor gewesen zu sein; doch liess sich wenig

erkennen, da in der Nähe Häuser gebaut wurden und daher alle etwa noch vorhandenen Steine verschleppt waren. Der Verlauf der Mauer ist hier nicht mehr so klar wie am ersten Hügel, da die Beackerung au gedehnt ist. Doch liess sich wieder der Graben erkennen, in westlicher Richtung auf dem Kamm des Hügels verlaufend, und an dem höchsten Punkte war die Stelle eines grossen Turmes durch ein tiefes Loch bezeichnet. Dort lagen auch noch einige Steine der Mauer herum. Der Graben verlief dann weiter in einem kleinen Bogen bis zu der Stelle, wo von dem Hügel ein Ausläufer nach Nordosten abgeht, bog dort mit einem grossen Loch um und liess sich auf dem genannten Ausläufer wieder bis zur Ebene verfolgen, wo jede Spur im Ackerlande verschwand.

Wie die Mauer im Norden der Stadt, von dem zweiten Hügel aus, zum Meere hinlief, ist unsicher. Auf dem Plan habe ich sie so eingezeichnet, dass sie die Strasse, die nach Norden führt, an der Stelle kreuzt, wo ein Weg nach Westen abzweigt, und das Meer bei einem Vorsprung am Strande erreichte; doch gaben nur einige wenige im Ackerland herumliegende Steine Anlass zu dieser Vermutung; am Meere ist die Stelle durch das Terrain allerdings ziemlich gesichert.

Nun blieb zu untersuchen, wie die Mauer vom ersten Hügel und dem kleinen Bach aus den Esaro erreichte. Auf dieser Strecke war jedoch in dem teilweise sehr sumpfigen Gelände nichts mehr zu erkennen; offenbar hatte man bei dem Bau des Bahndammes, der sich dort befindet, sämtliche in der Nähe vorhandenen Steine verbraucht. Die Stelle, wo die Mauer an den Esaro kam, ist jedoch ohne Weiteres klar. Am östlichen Ufer erscheinen nämlich einige grosse Mauerreste, wahrscheinlich erst vor Kurzem vom Wasser blossgelegt, und gegenüber am westlichen Ufer eine merkwürdige Einbuchtung; ich möchte glauben, dass früher auch hier Mauerreste waren, die jetzt abgetragen sind. Diese Mauern im Flussbett des Esaro, die einzigen Reste der Stadtmauer von Kroton, verdienen eine etwas eingehendere Betrachtung. Man findet sie, wenn man von Cotrone aus der Strasse nach Westen und Süden folgt, bis zu der Stelle, wo sie in das

Esaro-Tal einbiegt; hier steht in geringer Entfernung von der Strasse am Rande des Flussbettes ein kleines weisses Haus, die „Polveria“. Geht man nun hier an das Ufer, so sieht man die Mauern im Flussbett etwa $2\frac{1}{2}$ m hoch anstehen; oben werden sie von der Ackererde überdeckt und lassen sich daher nicht untersuchen. Es sind zwei etwa 2 m breite Mauerstücke, durch einen etwa $6\frac{1}{2}$ m breiten Zwischenraum getrennt. Weder ein Grundriss noch die Masse liessen sich genau aufnehmen, da die Mauern stark zerstört sind und das nördliche Stück tief in der Erde steckt. Von dem besser erhaltenen südlichen Fragment konnte ich zwei Photographien machen; die erste, Abb. 2 gibt eine Ansicht der Mauerfront von Süden, die zweite, Abb. 3 das Innere des Mauerwerks von Osten. Die Mauer ist massiv aus vier Reihen ziemlich regelmässig behauener Kalksteinblöcke in Schichten von ungleicher Höhe gebaut. Zwischen den Schichten sind öfters kleinere Steine zum Ausfüllen der Lücken verwandt. Mitten durch die Front geht ein schmales, nur 15 cm hohes Band, während die anderen Schichten 41 bis 42 cm hoch sind. Oberhalb des Bandes stehen noch vier Schichten, unterhalb sind noch fünf sichtbar. Die Technik ist weder sehr altertümlich, noch zeigt sie den späteren griechischen Typus, den wir an Werken des ausgehenden vierten Jahrhunderts antreffen, z. B. an Bauwerken des älteren Dionys, in Syrakus, Lokroi u. s. w.

Abb. 2. — Kroton, Stadtmauer von Süden.

Dass sich hier die Reste eines kräftigen Turmes der Stadtmauer erhalten haben, schien mir nicht fraglich. P. Orsi, der die Ruine in seinem letzten Bericht über die Ausgrabungen bei Kroton

Abb. 3. — Kroton, Stadtmauer von Osten.

(Not. d. Scavi 1912, Supplemento S. 64) erwähnt, meint allerdings, es seien die Reste eines Brückenkopfes, doch zeigen die Abbildungen und der Plan wohl besser als lange Auseinandersetzungen, dass diese Meinung unhaltbar ist. Eine so umfangreiche und kräftige Konstruktion wäre zunächst für eine Brücke etwas Unerhörtes; man bedenke, dass noch eine zweite, ebenso breite und hohe Mauer da ist. Auch wäre an dieser Stelle kaum der gegebene Platz für eine Brücke, die doch eher innerhalb der Stadtbefestigung gelegen zu denken ist. Höher im Tal bleibt andererseits kein Raum mehr für die Stadtmauer, während man sie an dieser Stelle geradezu voraussetzen muss und kräftige Verteidigungsmittel notwendig waren, um dem Zugang in die Stadt durch das Flussbett des Esaro zu sperren; denn hier läuft noch heute, wie sicher schon im Altertum, die Strasse aus dem Süden vom Golfo di Squillace nach der Stadt. So führt

alles darauf, das hier tatsächlich der Punkt gefunden ist, von dem ein näheres Studium der Stadtanlage am ehesten auszugehen hätte. Dabei wäre auch die letzte noch nicht besprochene Strecke der Mauer zu ermitteln, vom Esaro zur Stadt. Wahrscheinlich ist sie gerade verlaufen, etwa der Richtung der Landstrasse folgend; so habe ich sie auch auf dem Plan eingezeichnet. In den vielen Gräben, die die Aecker durchziehen, sind allerdings keine Spuren erhalten; wo ich früher meinte, solche feststellen zu können, haben sie sich durch ein genaueres Studium als trügerisch herausgestellt. Es scheint nur sicher, dass die Mauer über einen kleinen Hügel verlief, dort wo die Landstrasse nach Osten umbiegt. An dieser Stelle mag auch das Tor gewesen sein, durch das die Strasse aus dem Süden in die Stadt eintrat.

Dieses Tor war sicher eines der Haupttore der Stadt. Im Norden lag ein ähnliches Tor, wohl an der Stelle, wo noch jetzt die Küstenstrasse das Stadtgebiet verlässt. Ein drittes Tor war im Westen bei dem höchsten Hügel in der Ebene, und ein viertes am Meer im Süden für die heilige Strasse zum Heiligtum der Hera. Lenormant (La Grande Grèce III S. 412) meinte noch Spuren dieser heiligen Strasse zu sehen. Ich habe sie nicht wiedergefunden.

Die Länge der Mauer ist auf meinem Plan viel kleiner als die von Livius überlieferte Zahl, XII M. P. Der ganze Umfang der Stadt beträgt nur wenig mehr als 10 km. Vielleicht ist also die XII bei Livius aus VII verschrieben, doch werden ja die Masse der Stadtmauern meistens übertrieben. Die Oberfläche des von der Mauer eingeschlossenen Gebietes ist etwa 280 ha.

Wann die Mauer gebaut ist, lässt sich nicht ganz sicher bestimmen. Die Mauer der Altstadt auf dem Hügel am Meer ist wohl kaum sehr lange nach der Gründung der Kolonie errichtet worden, vermutlich also in der Mitte des 8. Jahrhunderts (man vergleiche jetzt Beloch, Griechische Geschichte, 2. Aufl. I, 2 S. 230). Die Stadtvergrösserung mag in der Zeit der grössten Blüte der Stadt stattgefunden haben, kurz nach der Zerstörung von Sybaris, also im Anfang des 5. Jahrhunderts. Auf dieses

Datum führt auch die Technik des einzig erhaltenen Stückes der Mauer. Es scheint nämlich etwas jünger als die Mauer der ersten Bauperiode von Elea in Lucanien (abgebildet in meiner Magna Gracia), die der Zeit um 535 angehört. Auch die charakteristische durchgehende schmale Schicht findet man an den Mauern von Elea wieder.

Kroton ist ein Musterbeispiel jener Stadtvergrösserungen im grossen Stil, an denen der Westen so reich ist. Am besten lassen sich Syrakus und Tarent vergleichen, wo jedesmal die Stadt, auf einem Vorgebirge angelegt, vergrössert wurde, indem man ein Stück des anstossenden Geländes in die Mauer hineinbezog und auf weite Strecken auf natürlichen Schutz verzichtete. Nur lassen diese Städte an Ausdehung Kroton erheblich hinter sich. Ganz anders ist die Frage der Stadtvergrösserung gelöst in Lokroi. Da liess der ältere Dionys das ummauerte Gebiet verdoppeln, indem er die Altstadt auf den Hügeln durch Mauern mit dem Meer verband (der beste Plan immer noch bei P. Scaglione, Storia di Locri. Napoli, 1856).

An Funden ist Kroton nicht reich. Einige Münzfunde werden von Lenormant erwähnt, sonst die üblichen Terrakotten und kleinen Gefässe. Ein Museum ist eben eröffnet worden. Orsi hat neulich auch auf Kroton seine ausgedehnte Tätigkeit erstreckt und die Untersuchung des Heratempels angefangen. (Notize 1911, Suppl. S. 77 ff.). Hoffentlich findet der unermüdliche Forscher dabei die Gelegenheit, die Frage der Topographie dieser wichtigen Stadt ganz zu lösen.

II.

Hipponion.

(vgl. Abb. 4—9.)

Die Westküste des südlichen Bruttiums zerfällt in zwei Buchten: im Norden der Golfo di S. Euphemia (Sinus Terinaeus) und im Süden der Golfo di Gioja, getrennt durch das breite Vorgebirge von Tropea (Promuntorium Taurianum). An beiden Buchten erscheint eine geräumige Ebene dem Hügellande vorgela-

gert. Im Süden erstreckt sich die wohlhabende Ebene der Flüsse Mesima (Mesima) und Petrace (Metaurus) mit reichen Wein- und Olivengärten; hier liegt die alte Bischofsstadt Nicotera und Rosarna, an der Stelle des alten Medma, am linken Ufer der Mesima, wo neulich Orsi mit grossem Glück graben liess, ferner Gioja, Ausfuhrhafen für Oel, am rechten Ufer des Petrace, vielleicht an der Stelle von Metaurum. Im Norden liegt eine Doppelebene; zuerst die des Amato (Lametus) und der Angitola (Angitula), jetzt noch öde und verlassen, beherrscht von der einwärts in den Hügeln liegenden Stadt Nicastro. Einst lag hier wohl die reiche Stadt Terina, jetzt findet man im versumpften Gelände in der Einsamkeit nur den Zweigbahnhof von S. Euphemia. Südlich der Angitola treten die Hügel wieder hart an die Küste; hier liegt Pizzo auf steilem Felsen am Meer. Dann öffnet sich, diesmal nach Norden, gleich wieder eine zweite Ebene, den Hügeln vorgelagert, mit Porto S. Venere, dem Bahnhof von Monteleone, — das hoch oben liegt, — und dem verfallenen Castello di Bivona, das den alten Namen der Stadt Vibo, der römischen Erbin der Griechenstadt Hipponion bewahrt hat. Bei Briatico treten dann die Hügel wieder an die Küste.

Während am Golfo di Gioja Mileto, die in den Hügeln gelegene alte Stadt der Normannen, ihre Bedeutung bereits eingebüsst hat, ist im Norden das Leben noch nicht von den Hügeln ins Tal gezogen, die Bergstadt Nicastro noch nicht durch eine Ansiedelung in der Ebene ersetzt. In der kleinen Ebene des Castello di Bivona herrscht ein Uebergangszustand: noch bleibt Monteleone die beherrschende Stadt, doch ziehen das Leben und die Kultur schon nach dem Strande. Die versumpfte Ebene wird allmählich für die Wirtschaft wieder gewonnen, und am Hafen in der Nähe des Bahnhofs ist ein neuer Ort im Entstehen. Die Besiedelungsverhältnisse dieser Ebene und der anstossenden Hügel sollen uns jetzt beschäftigen.

Die Stadt Monteleone, vom Strande aus unsichtbar, hat eine besonders gesicherte Lage. Die Burg, gegründet von Friedrich II., dem die Stadt nach einer Zerstörung ihr Wiederentstehen verdankt, liegt auf dem höchsten Punkt (557 m) eines Hügelrückens,

der in südwestlicher Richtung der Küste entlang läuft, von der Angitola aus zuerst steil ansteigt und dann sich ganz allmählich erhebt. Nach Nordwesten, dem Meer zu, dacht er sich zuerst steil ab, wo Pizzo vorgelagert ist, dann sanfter, wo sich die Ebene vor den Hügeln ausbreitet. An der Landseite sind die Verhältnisse umgekehrt; die Abhänge erscheinen im Norden, wo ein Seitenfluss der Angitola die Grenze bildet, weniger steil, und gehen allmählich in das benachbarte Hügelland über; im Süden hingegen liegt ein tiefes steilwandiges Tal, in dem ein Bach mit mehreren Seitenflüssen der Mesima zu nach Süden fliesst. Südlich von Monteleone ziehen die Hügel nach Westen, wo sie die Bucht mit dem Vorgebirge von Tropea abschliessen, und enden im Süden an der Ebene von Rosarna. Westlich und nördlich von der Burg liegt die jetzige Stadt Monteleone, am Abhang des Burghügels [4]).

Wie die nicht unbedeutenden Ruinen zeigen, nimmt Monteleone die Stelle einer antiken Stadt ein, und wie die Itinerare lehren, war es Vibo an der Strasse von Capua nach Rhegium der Via Popilia; diese führte durch das Innere Bruttiums über Cosenza (Consentia) und Monteleone (Vibo) nach Villa S. Giovanni (Columna Regia); erst unter König Joachim Murat wurde sie durch die jetzige Landstrasse ersetzt, die, von Cosenza kommend, das Meer bei der Mündung der Angitola erreicht, den Fluss überschreitet, der Küste bis Pizzo folgt, über die Hügel nach Monteleone und Mileto und über Rosarna der Küste entlang bis Reggio führt. Auch die römische Strasse hat die Angitola in der Nähe der Mündung überschritten. Nach dem Itinerar (ed. Parthey und Pinder S. 49 und 51) berechnet man die Entfernung von der Brücke der Angitola bis Vibo auf VIII M. P. Auf der heutigen Landstrasse mit nicht unbedeutendem Umweg sind es 16 km (nach der Karte des Touring Club Italiano).

Die römische Stadt Vibo hat, wie gesagt, eine griechische Vorläuferin gehabt: Hipponion [4]), mit bedeutend grösserem

[4]) Monteleone liegt 3° 40' östlich von Rom, 38° 40' N. B. — Karte des Istituto Geografico Militare (1: 100.000) Blatt 241, Karte des Touring Club Italiano (1: 250.000) Blatt 47. — CIL X S. 7-12; F. Lenormant, La Grande

Umfang als das heutige Monteleone. Der Verlauf der Stadtmauer lässt sich noch fast ganz feststellen. Jedoch fehlt bisher

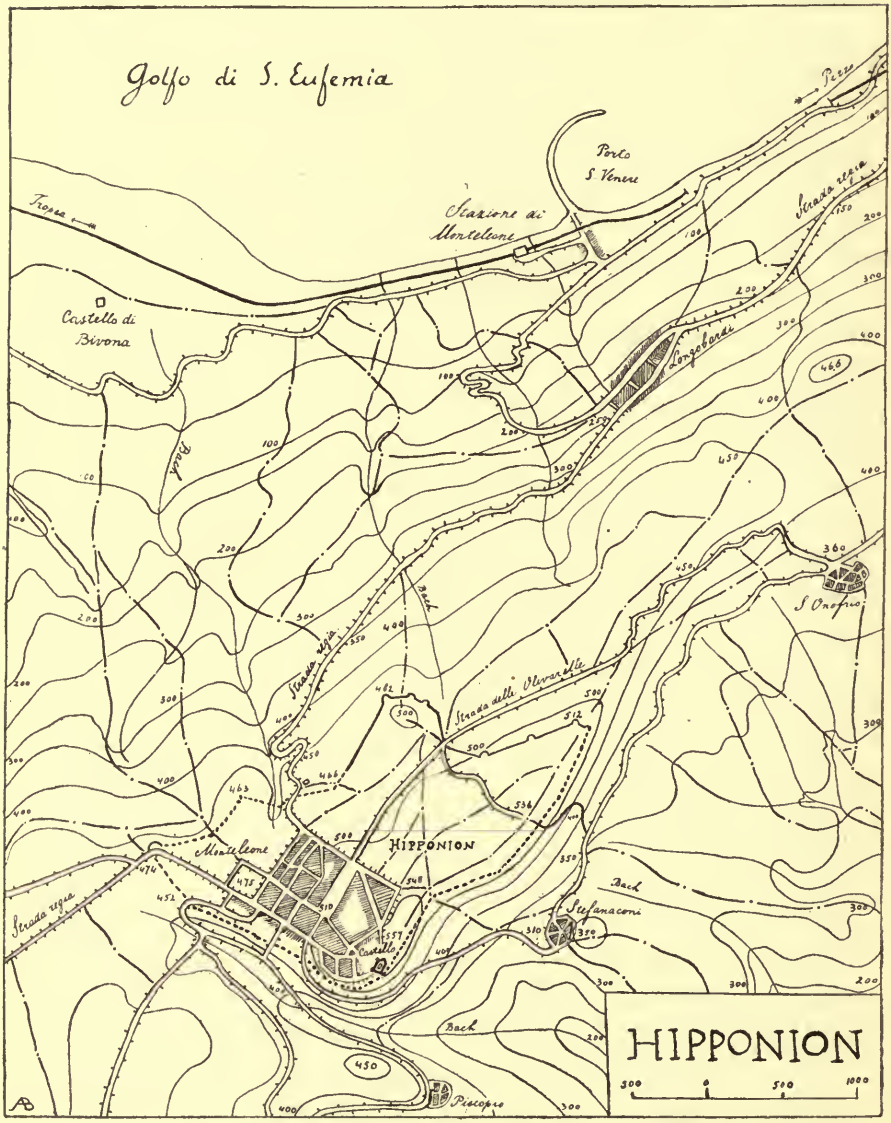


Abb. 4. — Hipponion und Umgebung, 1 : 50 000.

Grèce III S. 155-240; H. Nissen Italische Landeskunde II S. 956-959. Die sonstige Literatur im Katalog der Bibliothek des deutschen Instituts in Rom I, 1, 2. Aufl. S. 425.

eine einigermassen richtige Darstellung der Reste, die nicht nur im allgemeinen den Verlauf der Mauer, sondern auch das Gelände brächte. Zwar ist im Jahre 1757 die Mauer aufgenom-

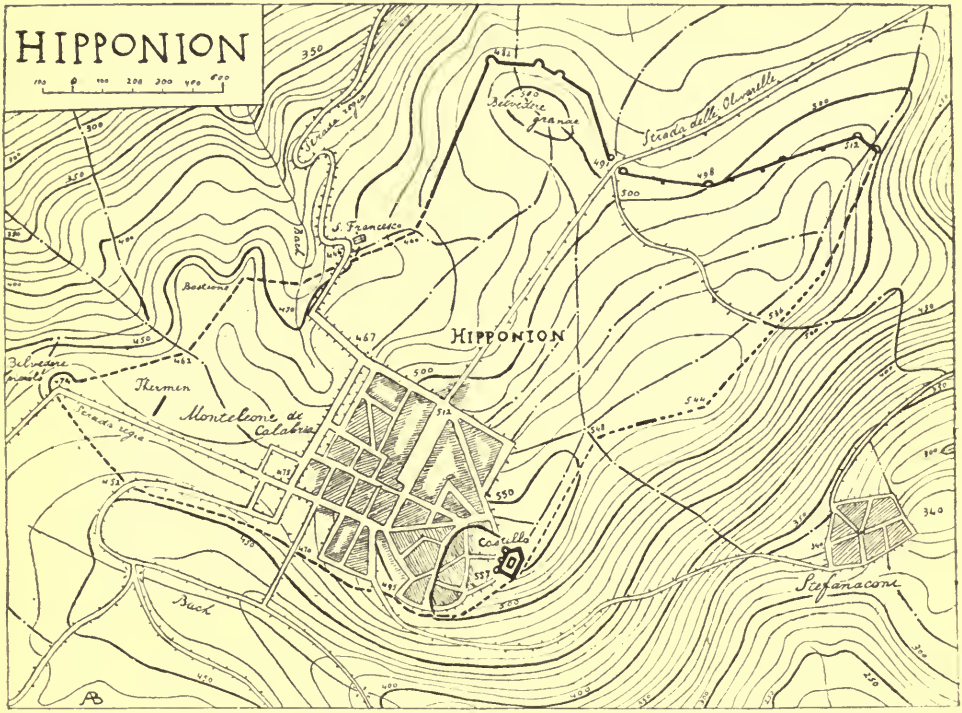


Abb. 5. — Hipponion, 1:25000.

men von Domenico und Filippo Pignatari und Dott. D. Cesare Lombardi di Domenico, und diese Aufnahme ist publiziert in der „Strenna dell'Avvenire Vibonese" (20. Aug. 1882) sowie später noch einmal, offenbar lückenhaft und nicht fehlerfrei, in einem Buche von F. J. Pignatari. Einen Plan hat zuerst Vito Capialbi (in den Memorie dell' Instituto) gegeben, doch ist er sehr ungenau, da er offenbar nicht auf eingehender Vermessung beruht; besonders an einer schwierigen Stelle im Norden versagt er gänzlich. Diese älteren Aufnahmen behalten jedoch ihre Wichtigkeit, da sie offenbar manches verzeichnen, was jetzt nicht mehr zu sehen ist. Eine neue Beschreibung, die auch das Gelände berücksichtigt, scheint also immerhin angebracht. —

Den beigebenen Plan (Abb. 4 u. 5) habe ich bei einem Besuch im Herbst 1912 durch Winkelmessungen mit der Diopterbussole, durch Abschreiten und Anfertigung von Wegeskizzen, unter Beobachtung des Aneroidbarometers aufgenommen. Bei der Ausarbeitung wurde aus praktischen Rücksichten das betreffende Messtischblatt der alten Generalstabskarte des Königreichs Neapel zu Grunde gelegt, der Plan von Capialbi fortwährend herangezogen.

Abb. 6. — Hipponion, Stadtmauer.

Betrachten wir zuerst die allgemeinen Formen des Geländes. Bevor der oben beschriebene Hügelrücken den höchsten Punkt erreicht, erweitert sich der Kamm zu einem sanft geschwungenen Plateau in der Form eines unregelmässigen Parallelogramms, dessen Ecken den Windrichtungen zugewendet sind. Dies Plateau ist etwa 1000 m breit und 2000 m lang und liegt in einer mittleren Höhe von 500 m über dem Meer. Die Südostseite, dem tiefen Tal entlang, steigt langsam nach Süden bis zur Burg (557 m); die anschliessende Südwestseite senkt sich nach Nordwesten, an der Westecke beträgt die Höhe nur noch 475 m. An der Nordwestecke hat ein Wasserlauf eine tiefe Schlucht gebildet; hier läuft die von Norden kommende Landstrasse und erreicht in einer Höhe von 446 m das Gebiet der alten Stadt. Auch an der Nordostseite befindet sich eine Einsenkung, wo ein Weg, wohl die alte römische Strasse, das Stadtgebiet verlässt. — Das Stadtplateau geniesst fast überall natürlichen Schutz, besonders an der Südostseite durch das tiefe Tal, in dem ein Bach in südlicher Richtung der Mesima zufliesst und die Dörfer S. Onofrio und Stefanaconi liegen; auch an der Südwestseite läuft ein Seitental am Hügel hin, mit den Quellen

der Stadt; eben ist das Terrain allerdings an der Westspitze, wo das Plateau mit den nahen Hügeln zusammenhängt und die Landstrasse nach Süden das Stadtgebiet verlässt, ferner an

Abb. 7. — Hipponion, Stadtmauer.

der Nordwestseite bei der Nordecke; hier war auf eine grössere Strecke besonderer Schutz notwendig.

Das ganze Plateau war ummauert und zwar war die Mauer, wie bei den meisten Hügelstädten Italiens, grösstenteils als Stützmauer gebaut, und von einer freistehenden Brüstung bekrönt. Auf einer kurzen Strecke sind die Mauern noch gut erhalten, doch finden sich auch sonst fast überall Spuren und ist der ganze Verlauf ziemlich gesichert. Unsere Beschreibung beginnt im Norden, wo die Landstrasse — strada regia — das Stadtgebiet erreicht. Nach der letzten grossen Kehre zweigt bei der Kirche S. Francesco (Höhe 446 m) links in östlicher Richtung ein Pfad ab, der bald nach Süden umbiegt. Folgt man ihm und geht weiter in nordöstlicher Richtung durch die Olivengärten, so hat man rechts eine kleine Erhebung im Gelände, die niedrige

Wand einer Terrasse. Bald wächst diese Wand zu einer Höhe von über 3 m, und man bemerkt unter Pflanzen und Gestrüpp eine mächtige Quadermauer, verwittert und überwachsen, in der die Steine hie und da noch in zwölf Schichten aufeinander liegen. Eine genauere Vorstellung mögen die Abbildungen geben (Abb. 6 u. 7), auf die Bauart kommen wir noch später zu sprechen. Zweifellos ist es ein Rest der antiken Stadtbefestigung. Die Mauer schliesst sich den Formen des Geländes ziemlich genau an; sie biegt nach einiger Zeit östlich, dann südlich um und trifft auf einen Landweg (491 m), nachdem im letzten Stück die Steine fast gänzlich verschwunden waren. Es lassen sich auch noch einige Türme feststellen, allerdings nicht so klar, wie sie auf dem Plan von Capialbi gezeichnet sind. Ihre Lage war im allgemeinen wohl gesichert, aber Einzelheiten liessen sicht mehr erkennen und Masse konnten ohne eine Reinigung nicht genommen werden. Auf dieser Strecke schliesst die Mauer eine kleine Erhebung (500 m) des Geländes ein, an der Nordecke des Stadtgebietes. Dort steht das alte Telegraphensignal am Belvedere grande, dessen wunderbarer Aussicht Lenormant eine seiner begeisterten Seiten gewidmet hat. Nach dem erwähnten Weg verläuft die Mauer wieder in östlicher Richtung sanft ansteigend, doch sind Einzelheiten nicht mehr zu erkennen. Von den Türmen, die Capialbi dort vermerkt, sind noch einige Spuren erhalten. Die Ostecke der Stadt (512 m) liegt oben auf der Kammhöhe. Die Mauer biegt hart um nach Südwesten und bildet an dieser Stelle ein mächtiges Vorwerk, das wohl noch mit besonderen Einrichtungen versehen war. Die älteren Aufnahmen verzeichnen hier eine Doppelmauer, doch haben sich weder diese noch andere Einzelheiten der Befestigung feststellen lassen. — Von hier an ist der Gang der Mauer nur noch im allgemeinen gesichert. Sie verlief als Terrassenmauer etwas unterhalb der Kammhöhe, den Formen des Geländes folgend und sanft ansteigend bis zur Burg (557 m). Capialbi hat auf dieser Strecke, die er etwas zu einfach zeichnet, noch Mauerreste gesehen. Jetzt liefern blos noch einige kleine Erhebungen und am Abhang liegende Steine den Beweis, dass ehemals die Stadtmauer hier gestanden hat,

doch ist man für die Rekonstruktion im Einzelnen ausschliesslich auf die Bodengestaltung angewiesen.

An der Stelle (548 m), wo jetzt ein Pfad nach Stefanaconi hinunter geht, muss wohl eine Pforte gewesen sein. — Bei der

Abb. 8. — Die Burg von Monteleone.

Burg, Abb. 8 (557 m), die zum grössten Teil aus Steinen der Stadtmauer gebaut wurde, fängt die Mauer an nach Westen umzubiegen, senkt sich wieder und verschwindet bald unter den Häusern am Abhang. Wahrscheinlich zog sie etwa in halber Höhe und in nordwestlicher Richtung hinüber zum Belvedere piccolo (474 m) an der westlichen Ecke des Stadtgebietes. An dieser Stelle verlässt die Landstrasse nach Süden mit einem Knick die Stadt und war im ebenen Gelände eine verstärkte Befestigung notwendig; doch ist im Einzelnen ohne Grabung nichts festzustellen. — Von der Westecke aus lässt sich die Mauer in östlicher Richtung wieder besser verfolgen, da sie durch die Verhältnisse des Geländes gesichert ist. An der Stelle, wo noch jetzt ein Pfad aus der Stadt kommt, deutet eine Einsenkung (462 m) die Lage eines Tores an. Dort bezeugen auch wieder

einige herumliegende Steine die Mauer. Auf eine kurze Strecke hat sie nördliche Richtung und erreicht dann die Stelle, die „Bastione" heissen soll. (Den dort von Capialbi erwähnten Rundbau konnte ich nicht wiederfinden). Um von „Bastione" aus die Landstrasse, wo wir unsere Beschreibung angefangen hatten, wieder zu erreichen, musste die Mauer eine tiefe Schlucht (435 m) überschreiten. Doch ist da jetzt alles so verwaschen, daß sich nichts mehr feststellen liess; am rechten Ufer des Baches wurde ausserdem beim Bau der Landstrasse jeder erreichbare Stein benutzt. An dieser Stelle konnte die Mauer also nur vermutungsweise eingezeichnet werden; Capialbi hat sich bei seinem Plan hier besonders getäuscht, da er die Entfernung viel zu klein einschätzte.

Die ganze Länge der Mauer, wie wir sie jetzt beschrieben haben, wird von Pignatari auf 6456 m eingeschätzt; Capialbi berechnet 25800 neapolitanische Palmi, offenbar nach einer Messung auf dem Plan, das sind 6811 m. Dieses Mass ist ungefähr richtig, nach meiner Berechnung wird die Länge etwa 7 km sein.

Tore müssen wenigstens angenommen werden in der Nordwestseite, wo jetzt die Landstrasse mündet, in der Nordostseite an der tiefen Stelle, wo die alte römische Strasse und auch jetzt noch ein Weg das Stadtgebiet verlässt, in der Südostseite, wo der Pfad nach Stefanaconi hinunter geht, in der Mitte der Südwestseite zu den Quellen der Stadt, an der Westecke, wo die Landstrasse nach Süden abgeht, und endlich etwas mehr östlich, wo ein Pfad zur Ebene hinunter führt.

Capialbi hat auch noch ein halbes Dutzend Türme festgestellt, die er alle als Rundtürme eingezeichnet hat. Soveit die Reste noch ein Urteil zulassen, kann das nicht richtig sein, sondern hatten einige Türme bestimmt rechteckigen Grundriss.

Wahrscheinlich besass die Stadt eine Akropolis an der Stelle der Burg Friedrichs II. Da lag auch die mittelalterliche Stadt, die unter Karl von Anjou Mauern erhalten hat; auch diese sind auf dem Plan eingezeichnet.

Die Technik der antiken Mauer lässt sich nur noch an einer Stelle studieren, vgl. Abb. 6 f. Sie besteht aus ziemlich grossen Quadern eines tuffähnlichen Sandsteins, der leicht abbröckelt und verwittert. Die Steine sind ohne Mörtel als Läufer und Binder geschichtet, die Höhe der Schichten beträgt 44 bis 46 cm; Quadern bis zu einer Länge von 92 cm sind nicht selten. Einigen weiteren Einzelheiten, die Lenormant (III S. 195) erwähnt, konnte ich nicht mehr nachgehen.

Die ganze Anlage ist einheitlich, und es fällt nicht schwer ihre Zeit zu bestimmen. Sicher ist es nämlich nicht die Mauer der ursprünglichen Kolonie von Lokroi, die schon vor der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts gegründet war [5]). Denn die eben beschriebene Stadt ist ja viel grösser als die Altstadt von Lokroi selbst, die erst vom älteren Dionys erweitert wurde, und die Technik der Anlage und des Mauerbaus wäre in so früher Zeit unverständlich. Es erscheint im Gegenteil zweifelhaft, ob die Altstadt überhaupt an dieser Stelle lag, da meines Wissens keine sicheren Funde aus dem V. Jahrhundert gemacht worden sind, und man vergebens die für die älteste Kolonie vorauszusetzende natürlich geschützte Lage sucht.

Die Anlage ist vielmehr eher verständlich im IV. Jahrhundert, und tatsächlich erfährt man, dass die Stadt, nachdem Dionys sie 389 zerstört und die Einwohner nach Syrakus verpflanzt hatte, 379 von den Karthagern neu gegründet worden ist [6]). Damals mag also der Stadtplan entworfen und die Mauer gebaut worden sein. Die Technik der Anlage spricht nicht gegen diesen Ansatz; das Typische an ihr ist der grosse Umfang auf dem hohen gänzlich ummauerten Plateau; nicht nur durch ihre feste Lage, sondern auch durch ihren Umfang ist die Stadt schwerer einzuschliessen als die meisten Griechenstädte. Die Anlage an sich hat sogar etwas Ungriechisches; während sonst griechische Städte auf einem Vorgebirge an der Küste liegen

[5]) Gelon hatte bei der Stadt eine Villa, Duris bei Athenaios XII S. 542 a.

[6]) Die Zerstörung der Stadt Diodor 14, 107; Dionys von H. 20, 7. — Die Wiederherstellung Diodor 15, 24.

oder am Abhange eines Hügels, oder in einer Ebene am Strande, findet die Lage auf breiten Hügeln ein Gegenstück nur etwa in Akragas. Sonst ist dieser Stadttypus vielmehr italisch und erinnert am ehesten an die grossen Städte der Etrusker. Es ist ein dritter Typus der Anlage neben den alten Städten, die auf einen möglichst gesicherten kleinen Raum zusammengedrängt sind und den modernen des perikleischen Zeitalters, wie Thurioi und Neapolis, die an einem leicht zugänglichen Ort nach den Gesetzen der Hygiene erbaut waren.

Abb. 9. — Hipponion, sog. Thermen.

Eine besondere Bedeutung erhält die Mauer durch die ziemlich feste Datierung auf die Zeit kurz nach 379. Auch für die Frage nach dem Alter der verschiedenen Perioden der „servianischen" Mauer Roms möchte diese Erkenntnis wichtig sein. Doch würde es zu weit führen, darauf jetzt näher einzugehen.

Die sonstigen Reste des Altertums sind in Hipponion sehr gering. Zwar werden Thermenbauten erwähnt, von denen noch eine Mauer erhalten ist, doch scheint die Deutung der kümmerlichen Ruine, die hier abgebildet sein mag (Abb. 9) kaum irgendwie gesichert. Im Garten des ehemaligen Franziskanerklosters wird noch ein Theater gezeigt, und auch sonst findet man in der heutigen Stadt und der Umgebung vielerlei Mauerreste [7]). Die Einzelfunde, Münzen, Terrakotten, Inschriften, sind früher von der Familie Capialbi gesammelt worden, doch habe ich diese Funde weder gesehen, noch erfahren, was aus ihnen geworden ist. Wie überall in der Gegend machen Terrakotten den Hauptinhalt der Gräber aus.

---

[7]) Lenormant, La Grande Grèce III S. 197 f.

Die Oberfläche der antiken Stadt berechne ich auf 220 ha. Die Zahl der Einwohner ist jetzt 10.000 (nach Baedeker). Zum Vergleiche diene, dass Syrakus eine Oberfläche von 1814 ha hat Tarent von 450, das „servianische" Rom von 426, Kroton von 280 (mit zur Zeit 8000 Einwohnern), Lokroi nach der Erweiterung 175, Paestum von 126 und Pompeji von 65 ha.

Zum Schluss sei noch die Frage nach der Lage der alten Kolonie der Lokrer gestreift, da, wie schon oben gesagt wurde, im Stadtgebiet keine Gegenstände gefunden sind, die älter wären als das IV. Jahrhundert. Man möchte vermuten, dass die ältere Stadt am Meer gelegen hat, dem Hafen näher. Dieser Hafen, von Agathokles neu ausgebaut (Strabo VI S. 256) hatte lebhaften Verkehr und wird öfters von Cicero und im Krieg gegen die Pompejaner erwähnt. Man muss ihn wohl in der Nähe des Castello di Bivona suchen, das zum Schutz eben dieses Hafens im Mittelalter gebaut wurde und noch im XVI Jahrhundert eine Modernisierung erfuhr. Jetzt ist in der Nähe nur noch eine sumpfige Lagune, der Verkehr hat sich nach Pizzo und dem neuen Hafen beim Bahnhof, Porto S. Venere, verpflanzt. Man könnte vermuten, dass die alte Stadt an der Stelle des Castello di Bivona gelegen hat, doch lässt sich diese Frage nur durch genauere Untersuchung mit einer Grabung lösen.

Haag (Holland). A. W. Byvanck.

HERMES MIT LOTOSBLATT.

Von
R. FOERSTER.

Zu den schönsten Stücken der Sieglinschen Sammlung im Museum zu Stuttgart gehört eine Bronzestatuette des Hermes Diskobolos. Sie ist von Theodor Schreiber in Alexandria, wohl mit der Sammlung Reinhardt, erworben worden. Erwähnung in der Literatur hat sie bisher nur an zwei Stellen gefunden: bei Goessler, Führer durch die Staatssammlung Vaterländischer Altertümer [1]), und bei Pagenstecher, Calena [2]).

Goessler hat mir nicht nur die Untersuchung der Bronze in liebenswürdigster Weise erleichtert, sondern auch einen Gipsabguss und eine Photographie geschickt. Pagenstecher hat als Bearbeiter des zweiten, mir bereits teilweise im Manuskript zugänglich gemachten Bandes der Sieglin-Expedition in zuvorkommendster Weise mir die erstmalige Veröffentlichung der Bronze nach jener Photographie überlassen. So ergreife ich gern die Gelegenheit, beiden Herren Kollegen meinen wärmsten Dank an dieser Stelle auszusprechen.

Die Bronze (Abb. 1) hat eine Höhe von 15 Centimetern; die Gesichtslänge beträgt 1,6 cm. Sie weist eine stumpf grüne Patina auf. Die Erhaltung ist im ganzen eine gute. Es fehlt nur der rechte Fuss. Der linke Arm war abgebrochen, ist aber sicher zugehörig und richtig angefügt.

[1]) Stuttgart 1908 S. 77: „Hermes aus der Palästra mit Wurfscheibe, auf dem Kopf die Feder des Gottes Thot, mit welchem als dem Vertreter der Wissenschaft er identifiziert wurde".

[2]) Arch. Jahrb. XXVII (1912), S.148. „Die Feder trägt als Kopfzier Hermes-Thot, wie Furtwängler, Bonner Jahrbb. 114/15 (1906„ S. 139 richtig erwiesen hat, und daß die Feder schon zur Zeit Lysipps mit diesem Gotte verbunden wurde, lehrt uns die wundervolle Sieglinsche Bronze der Stuttgarter Sammlung, die bisher nur in dem von der Direktion herausgegebenen „Führer" durch P. Goessler S. 77 eine kurze Erwähnung gefunden hat".

Hermes, kenntlich an dem von einer Binde umwundenen Lockenhaar und den an diese Binde ansetzenden Flügeln, (während solche an den Füssen nicht vorhanden waren), ist als Diskobol dargestellt. Der rechte Fuß wird, wie auch sonst im Schema der Diskobolie [3]), ganz auf dem Boden aufgestanden haben, während der linke, oberhalb einer leichten Erhebung des Bodens stehende eine gewisse Freiheit behält, indem er sich von dem frei schwebenden Ballen aus nach den Zehen zu etwas senkt. Er faßt den Diskos fest mit der ganzen rechten Hand, ja drückt ihn an die Handwurzel, um seiner für den Wurf ganz sicher zu sein. Der linke Arm ist ziemlich wagrecht bis in Augenhöhe gehoben; die Hand ist nach unten gekehrt und hat nichts gehalten, den Daumen gesenkt. Und über diese Hand hinweg blickt er nicht mit schweifendem, sondern mit festem scharfem Auge (ἀτενίζων). Kein Zweifel: er misst die Strecke ab, ähnlich wie in einer Fayum-Terrakotte im Frankfurter Museum (Liebichhaus) N. 204, in der er den Diskos in der Linken zum Abwurf bereit hält, den rechten

Abb. 1. — Bronzestatuette in Stuttgart.

[3]) Vgl. Pernice Arch. Jahrb. XXIII S. 99.

Arm hochhebt, auf dem Pompejaner Onyx [4]) und zwei Berliner Gemmen [5]). Der Spannung des Blickes entspricht die Oeffnung des Mundes. Wie die Bewegung nach rechts gerichtet ist, so ist auch die ganze Figur für diese Seite, nicht für die Vorderansicht komponiert.

Es war nicht das erste Mal, dass Hermes Enagonios im Motiv des Diskobolos gebildet wurde. Die Münzen von Amastris aus der Zeit der Antonine und von Philippopolis in Thrakien aus der Zeit des Commodus, welche Hermes mit Kerykeion in der Rechten, mit Diskos in der Linken zeigen [6]), gehen auf einen statuarischen Typus zurück, der, wenn auch nicht gerade auf Naukydes zurückzuführen, so doch älter als der hier in Rede stehende ist [7]). Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass letzterer unter lysippischem Einflusse steht. Das bekunden die Schlankheit der Figur, die Kleinheit des Kopfes, die Stirnfalte, das Vorspringen der Unterstirn, die schmale Brust, die Durchbildung und Belebtheit des Rückens, die Bewegtheit des ganzen Umrisses. Ja, man wird mit Pagenstecher sagen dürfen, dass der Aufbau der Figur in einem gewissen Abhängigkeitsverhältnis zu der auf Lysipp zurückzuführenden [8]) Alexanderstatuette des Louvre steht, wenn diese auch in mancher Hinsicht verschieden ist.

Dies Ergebnis ist von Wichtigkeit auch für das von mir noch nicht erwähnte Attribut des Kopfes. An der Binde nämlich sitzt zwischen den Flügeln gerade über der Mitte der Stirn jenes Attribut, in welchem Goessler und Pagenstecher, Furtwängler

---

[4]) Museo Borbonico VII, 47,8 — Pistolesi V 40.

[5]) Die Glaspasta N. 4561 und dem Amethyst N. 6911 (Furtwängler, Gemmen XLIV 25 und 28).

[6]) Habich, Arch. Jahrb. XIII S. 57; Journal international d'Archéologie numismatique II S. 139.

[7]) An der von einem Antiquar in Lyon erworbenen Bronzestatuette in Basel, deren Photographie ich Herrn Dr. Schick verdanke, sind, wie mir Pfuhl mitteilt, beide Unterarme, deren rechter den Diskos, der linke einen Palmzweig hält, ergänzt.

[8]) Vgl. Bernoulli, die erhaltenen Darstellungen Alexanders S. 102 Fig. 31. Winter, Arch. Anz. X Sp. 163. Schick, N. Jahrbb. f. klass. Alt. 1914 S. 25 Tafel III 3.

folgend, eine Feder erkennen. Ich selbst habe mich durch genaueste Untersuchung des Objekts überzeugt, dass auch hier wie in einer Reihe anderer Fälle (s. u.) nicht von einer Feder sondern nur von einem zusammengefalteten Blatte die Rede sein könne. Das Objekt ist stofflich von den Flügeln ganz abweichend gebildet, mithin keine Feder. Die tiefe Kerbe des Blattes ist wohl erhalten. Ja, wenn Furtwängler mir einst (12. 3. 1899) schrieb, er würde sich nicht eher überzeugen lassen, als bis ihm die Blattseiten nachgewiesen würden: hier sind sie sichtbar.

Und zu einem gleichen Ergebnis hat mich die Nachprüfung des von Furtwängler für eine Feder erklärten Attributes auch in anderen Fällen geführt. Furtwängler hatte einst die Zustimmung nicht nur von Goeßler [9]) und Pagenstecher — jetzt denkt dieser allerdings nach brieflicher Mitteilung anders —, sondern auch von vielen anderen erlangt [10]). Jetzt hat sich das Blatt gewendet. Nicht nur Pagenstecher, sondern auch v. Bissing hat seine Ansicht geändert, wenn er [11]) sagt: „Furtwänglers Ansicht von der Feder dürfte in fast allen Fällen irrig sein, es ist ein Blatt, zuweilen wohl auch eine Knospe". Wilh. Weber [12]) urteilte, daß Furt-

[9]) Wenn dieser von der Ringergruppe von Antiochia sagt: „Hermes trägt im Stirnhaar ein Lotosblatt", so beruht dies nur auf einem Schreibversehen.

[10]) Loeschcke Jahrb. des Vereins v. Altertumsfreunden im Rheinland 107 S. 494. Schreiber über das Bildnis Alexanders des Grossen S. 146: „das mit der Spitze nach oben gesteckte sogenannte Lotosblatt, welches Furtwängler als die dem ägyptischen Hermes-Thot, dem Gott aller Klugheit, dem Herrn und Erfinder aller Wissenschaft, alles Schriftenwesens gebührende Feder zu Ehren gebracht hat"; Joubin, Musée Impérial Ottoman. Bronzes et bijoux, Constantinople 1908 p. 9 n. 29; W. Altmann, Jahresber. über die Fortschritte der Altertumswissenschaft Bd. CXL S. 206; v. Bissing, Arch. Anzeiger 1901 Sp. 208; Edgar Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée de Caire N. 27631—28000 und 32363—32376, 1904 p. 26 und 49; Löhr, Arch. Anzeiger 1908 Sp. 301; Abramic und Colnago, Oesterr. Jahreshefte XII Beiblatt S. 41; Hekler Oesterr. Jahreshefte XI S. 239; — Furtwängler zuletzt Jahrb. des Vereins v. Altertsfr. im Rheinl. 114/115 S. 193 ff. = Kl. Schriften II S. 379 ff.

[11]) Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker, München 1912 S. 89.

[12]) Ein Hermes-Tempel des Kaisers Marcus, Sitzber. der Heidelb. Akad. der Wiss. 1910 Abh. 7 S. 5.

wänglers These „vom Hermes mit der Feder“ durch den Kopf, den Perdrizet [13]), aus Karthago publizierte, aber falsch benannte, und das Zeugnis der alexandrinischen Münzen widerlegt wird. Eitrem [14]) erklärte, daß ich dem Anschein nach Recht behalten werde „daß wir hier ein Blatt und keine Feder haben und daß das Lotosblatt auf die in Aegypten übliche Lotosblume hinweist“ [15]). Und das, trotzdem Furtwängler das letzte Wort in der Sache gehabt hat. Da aber keiner von den genannten Forschern in eine erneute Prüfung des Materials eingetreten ist, fühle ich die Verpflichtung, die Sache weiter zu verfolgen. Und doch würde ich, da wider Erwarten der Tod Furtwänglers eher als mir die Feder aus der Hand genommen hat, vorgezogen haben der Zeit die Entscheidung anheimzustellen, wenn ich nicht zur Klärung der Frage Material hinzuzufügen hätte, dem, wie ich glaube, auch der zu früh abberufene Forscher seine Anerkennung nicht versagt haben würde. Was die Stuttgarter Bronze in dieser Beziehung bedeutet, ist im Vorstehenden erörtert worden. Aber auch das Folgende gibt ihm an Beweiskraft nicht viel nach. Bereits Gesagtes werde ich nicht wiederholen, verweise vielmehr auf meine bisherigen Ausführungen [16]). Ich beginne mit den Stücken, welche demselben Vorstellungskreise angehören wie die Stuttgarter Bronze, also dem des Hermes Enagonios.

Furtwängler hat [17]) eine aus Aegypten stammende Terrakotta veröffentlicht, welche den Hermes darstellt, wie er sich mit der erhobenen Rechten Oel in die linke Handfläche träufelt, um sich zu salben. Kein Zweifel, daß die Terrakotta auf einen statuari-

[13]) Rev. arch. 1903 I S. 394.

[14]) Artikel „Hermes“ der Realencyclopädie P-W VIII S. 772.

[15]) Am Ende ist in dieser Hinsicht schon bezeichnend, daß die Bronzestatuette, welche im Katalog der Galerie Helbing vom 6. April 1910 S. 20 N. 266 als „Hermes mit der ägyptischen Feder auf dem Kopfe“ bezeichnet ist, im Katalog derselben Galerie vom 24. und 25. April 1914 S. 5 N. 92 die Bezeichnung trägt: „Hermes. Mit dem ägyptischen Blatt, der sogenannten Feder, als Kopfschmuck“.

[16]) Arch. Jahrb. XIII S. 181 ff. Arch. Anzeiger 1898 Sp. 241. Arch. Jahrb. XVI S. 39 ff.; XIX S. 137 ff.

[17]) Jahrb. d. Ver. v. Altertsfr. im Rheinland 108/9 Taf. VIII mit Text S. 241 (= Kl. Schr. II Taf. 40 S. 374).

schen Typus hellenistischer Kunst zurückgeht. Widerspruch aber ist zunächst gegen den Satz Furtwänglers zu erheben: „Das Motiv war vortrefflich geeignet, um die Idee zum Ausdrucke zu bringen, dass der grosse Gott Hermes-Thot der Erfinder der Pflege des Körpers sei". Hermes tut vielmehr nichts anderes, als was alle Palästriten tun: er salbt sich. Aber auch das ist zu bestreiten, was Furtwängler sagt: „Es ist Hermes-Thot, in der uns wohlbekannten Weise durch die emporstehende Feder zwischen den Flügeln am Kopfe bezeichnet". Die Terrakotta befand sich, als Furtwängler sie veröffentlichte, in einer Privatsammlung in München. Ich nehme an, sie ist identisch mit derjenigen, welche aus Furtwänglers Sammlung in das Museum von Frankfurt (Liebichhaus) als N. 222 gelangt ist. Wenigstens passen die Masse und die Beschreibung Furtwänglers, insbesondere das Fehlen des rechten Armes. Aber auch, wenn es sich um verschiedene Exemplare handeln sollte, so gehen sie auf denselben Typus zurück. Und bei der Frankfurter Terrakotta kann, wie ich nach eigener Untersuchung versichere, von einer Feder nicht die Rede sein. Die Spitze und die Vertiefung im Innern sichern das Blatt, welches in Uebereinstimmung mit der Stuttgarter Bronze, wie die Flügel, von der Binde gehalten ist.

Auch an der aus Aegypten stammenden Bronzestatuette der Sammlung Louis de Clercq, welche Hermes als Läufer darstellt, bezeugt de Ridder [18]) außer dem Siegerkranze ein Lotosblatt über der Stirn zwischen den zwei Flügeln.

Und doch möchte ich nicht glauben, dass der Ursprung dieses Hermes-Attributs im Charakter gerade des Enagonios zu suchen sei, daher auch nicht mehr an der Bedeutung des Lotos als Siegessymbol festhalten [19]). Unrichtig ist es jedenfalls, mit Gustave Blum [20]) das Attribut als *palmette* zu bezeichnen und so als Symbol der Uebungen, denen der Gott vorsteht, aufzufassen. Vielmehr glaube ich den Ursprung in der Eigenschaft des Gottes als Segenspender (πλουτοδότης) sehen zu müssen. Daß

[18]) Collection de Clercq III (Paris 1905) pl. XXXVIII 3 p. 158 n. 235.
[19]) Arch. Jahrb. XVI S. 48 f.
[20]) Rev. Arch. 1913 I S. 276.

Hermes in Aegypten seit der hellenistischen Epoche als Gott alles Entstehens, aller Vegetation galt, glaube ich [21]) aus ägyptischen Zauberpapyri wahrscheinlich gemacht zu haben. An das Wort: „Je mehr Lotos, desto mehr Jahressegen" habe ich bereits früher [22]) erinnert. Jetzt möchte ich betonen, daß wie der Lotos Inbegriff alles Jahressegens ist, so aller Jahressegen in Aegypten nicht auf das befruchtende Himmelsnaß, sondern auf den Nil und seine Ueberschwemmungen zurückgeht. Zum Beweise, daß dies in der Zeit, in welcher die Uebertragung des Lotosblattes auf Hermes in Aegypten stattfand, d. h. in der hellenistischen Zeit allgemeine Anschauung war, will ich nur folgende Zeugnisse anführen:

Lucrez VI 712 sq. (d. i. Poseidonios):

> Nilus in aestatem crescit campisque redundat
> Unicus in terris Aegypti totius amnis.
> Is rigat Aegyptum medium per saepe calorem etc.

Seneca, der selbst in Aegypten gewesen war und de situ et sacris Aegyptiorum geschrieben hatte, vielleicht aber doch auch aus Poseidonios geschöpft hat, nat. quaest. XV 2, 1:

> At Nilus ante ortus Caniculae augetur mediis aestibus ultra aequinoctium hunc nobilissimum amnium natura extulit ante humani generis oculos et ita disposuit, ut eo tempore inundaret Aegyptum, quo maxime usta fervoribus terra undas altius traheret tantum hausura quantum siccitati annuae sufficere possit. nam in ea parte, quae in Aethiopiam vergit, aut nulli imbres sunt aut rari et qui insuetam aquis coelestibus terram non adiuvent. Unam, ut scis, Aegyptus in hoc spem habet suam: proinde aut sterilis annus aut fertilis est, prout ille magnus influxit aut parcior. Nemo aratorum adspicit coelum.

Mela chor. I 9, 1: Terra expers imbrium, mire tamen fertilis et hominum aliorumque animalium perfecunda generatrix. Nilus efficit etc.

---

[21]) Jahrb. XIX S. 140 f.
[22]) Jahrb. XVI S. 48.

Plinius n. h. XVIII § 17, 6 Nilus ibi coloni vice fungens evagari incipit etc.

Claudian de Nilo (c. 28):

Aegyptus sine nube ferax imbresque serenos
sola tenet secura poli, non indiga venti:
gaudet aquis, quas ipsa vehit, Niloque redundat etc.[23]).

Ebenso sicher aber ist, daß als derjenige, welcher diese Nilüberschwemmungen herbeiführte, wenigstens in gewissen Kreisen Hermes galt. Dies ergibt sich aus dem Worte des Lucan Phars. X 209

immensae Cyllenius arbiter undae est.

Hunc ubi pars coeli tenuit, qua mixta Leonis
Sidera sunt Cancro, rapidos qua Sirius ignes
Exserit, et varii mutatur circulus anni
Aegoceron, Cancrumque tenet, cui subdita Nili
Ora latent quae cum dominus percussit aquarum
Igne superiecto, tunc Nilus fonte soluto
Exit etc.

Mag Lucan die Nachricht durch Seneca oder durch Poseidonios empfangen haben[24]), immer geht sie auf eine ägyptische Quelle zurück. Und wenn die Dürre, unter der das Heer des Kaisers Marc Aurel im Feldzuge gegen die Marcomannen litt, durch das von ägyptischen Magiern bewirkte Wunder, den von Hermes ἀέριος[25]) gesandten Regen, gehoben wird, so ist das, wie Wilh. Weber[26]) schön ausgeführt hat, nur die Uebertragung des ägyptischen Glaubens auf andere Verhältnisse. Nun trägt doch nicht nur Zeus Ammon auf den Bronzemünzen der Ptolemäer seit 271/0, desgleichen Nefertem, Harpokrates, Isis, sondern auch vor allem der Nilgott selbst Lotosblatt oder Lo-

[23]) Vgl. Ciceri, Riv. di filol. XLI p. 601.

[24]) Vgl. zuletzt über die ganze Frage Landi, Quaestiones doxographicae ad Lucr. VI 703—737 et Ovid. I, Atti e Memorie dell'Accad. di scienze in Padova XXII (1910) p. 209 sq.; Capelle, Berl. Phil. Woch. 1913 N. 41.

[25]) Dio Cassius im Auszuge des Xiphilinus LXXI 8, 4.

[26]) Ein Hermes-Tempel des Kaisers Marcus (Sitzber. d. Heidelb. Akad. d. Wiss. 1910 Abh. 7).

tosblüte über der Stirn, wofür ich zu den schon erwähnten Münzen noch die jüngst für das Münzkabinet in München erworbene Bleimarke von Memphis anführe, die Habich [27]) so beschreibt: „Nilus mit Lotosblättern über der Stirn auf einem Tier (Hippopotamos?), in der Rechten Lotosstaude, in der Linken Füllhorn, vor ihm Euthenia mit Kranz". Was lag da näher als auch dem Hermes ein solches Lotosblatt zu geben, und zwar, da man in ihm den ersten Erreger dieser Fruchtbarkeit sah, ein noch nicht entfaltetes Blatt [27])? Dem gegenüber würde es nichts ausmachen, daß das Blatt in diesem Stadium seiner Entwicklung nicht auf dem Wasser liegt. Aber daß es auch so sichtbar ist, habe ich bereits früher [28]) Furtwängler gegenüber bemerkt.

Demgemäss werden wir in dem bei weitem häufigsten Typus des Πλουτοδότης denjenigen zu sehen haben, in dem das neue Attribut zuerst Eingang fand. Hält doch als solcher der Gott ausser dem Beutel bisweilen ein mit den Kerykeion verbundenes Füllhorn. Daß sie bei aller Verschiedenheit im Einzelnen einen Typus aufweisen, wird durch die wesentlichen Uebereinstimmungen, rechtes Stand- und linkes Spielbein, Beutel in der gesenkten, aber vorgestreckten Rechten, Kerykeion im linken Arm, Richtung des Kopfes nach der Standbeinseite hin, erwiesen. Und die Bewegtheit des Umrisses rückt das statuarische Vorbild, auf das sie zurückgehen, ebenfalls in die hellenistische Epoche hinauf [29]), ein Ergebnis, an welchem durch den Umstand nichts geändert wird, dass das Genfer Exemplar, welches hier nach einer durch Herrn Cartier gütigst vermittelten Photographie veröffentlicht und unten genauer besprochen wird (Abb. 2), die Stellung des polykletischen Doryphoros aufweist. Jener Typus darf als der eigentlich sakrale in Anspruch genommen werden.

---

[27]) Dies gegen Furtwänglers (Jahrbb. d. Ver. v. Altertumsfr. 114/5 S. 198 (= Kl. Schr II S. 384) Satz: „Wenn man Hermes durch den Lotos als Herrn des Wachstums hätte bezeichnen wollen, so wäre gar nicht abzusehen, warum man nicht zu der Blüte oder Knospe des Lotos gegriffen hätte". — Arch. Anz. 1910 Sp. 492.

[28]) Arch. Jahrb. XIX S. 141 Anm. 29.

[29]) So auch Hekler, Oest. Jahreshefte XI S. 239.

Abb. 2. — Bronzestatuette in Genf.

So erklärt sich auch die weite Verbreitung desselben von Aegypten über das ganze römische Reich[30]). Ich sage: von Aegypten. Denn wenn ich (Jahrb. XVI S. 49) meinte, Aegypten lasse sich als Fundort für die von mir dort erwähnten Statuetten nicht nachweisen, sondern nur erschliessen, so liegt die Sache heute anders: ein immerhin erheblicher Teil dieser Statuetten stammt nachweislich aus Aegypten; so die im Museum von Kairo[31]), die der Sammlung Louis de Clercq[32]), die der Sammlung Fouquet[33]). Auch der ebenfalls in Aegypten häufige Hermen- oder Büstentypus läßt sich am leichtesten aus diesen Statuettentypus ableiten.

---

[30]) Die Uebersicht, welche ich Arch. Jahrb. XVI S. 49 gegeben habe, erhält durch die obigen Mitteilungen Ergänzungen. Die Angabe von Perdrizet, Bronzes grecs d' Egypte de la collection Fouquet, Paris 1911 p. 29, daß in Roschers Mythol. Lexikon I 2225 f. sich ein Verzeichnis der Statuetten dieses Typus befindet, beruht auf einem Irrtum.

[31]) Edgar, Catalogue général des ant. ég. du musée du Caire (1904). N. 27638, 31748; Furtwängler, Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfr. 108/9 S. 242 (= Kl. Schr. II 375).

[32]) A. de Ridder, Collection de Clercq III (Paris 1905) p. 156 n. 230, 231 (pl. XXXVIII 1), 232.

[33]) P. Perdrizet, Bronzes grecs d' Egypte de la collection Fouquet (Paris 1911) p. 27 ff. pl. XIV.

An dem ägyptischen Ursprung des Ornaments, dessen Natur er dahingestellt sein läßt, obwohl er, brieflicher Mitteilung zufolge, mehr zum Blatte als zur Feder neigt, zweifelt auch Schick nicht. Wenn er jedoch den Ursprung der Antiochenischen Hermes-Gruppe in Syrien sucht, kann ich ihm nicht folgen. Ich sehe nichts Entscheidendes von ihm vorgebracht. Und ist es wahrscheinlich, daß die in Alexandria gefundene Replik der Sieglin-Sammlung in Stuttgart — 5 cm hoch, von geringer Arbeit, eine Nachbildung der in Antiochia entstandenen sei? [34]) Sie stimmt genau mit jener überein, hat auch das Attribut über der Stirn gehabt, wenn es auch heute bis auf geringe Reste ausgebrochen ist. Wie wäre der Meister von Antiochia darauf gekommen, zu den Flügeln des Hermes das ägyptische Attribut hinzuzufügen? Was sollte der Hinweis auf die geistige Bedeutung des Gottes? Und erst recht unwahrscheinlich ist die Annahme, daß das Original des Blattes entbehrt habe, letzteres nur Zutat des Kopisten sei. — Auch Abhängigkeit der antiochenischen Gruppe von der des Pasquino ist in meinen Augen durch W. Klein [35]) nicht erwiesen. Wenn Klein übrigens meint, ich hätte die Gruppe mythologisch gedeutet, so scheint ein Mißverständnis vorzuliegen. Ich habe gerade die mythologische Deutung abgelehnt.

Dagegen finde ich keinerlei Anhalt, das Lotosblatt mit Eitrem (P-W VIII Sp. 772) aus dem chthonischen Charakter des Hermes herzuleiten und stimme in dieser Hinsicht de Ridder bei, wenn er [36]) sagt: „Furtwängler y voyait la plume de Thot, mais, dans bien des cas, il semble que ce soit une feuille, quoique je voie mal comment ce pétale pourrait avoir, ainsi que le suppose Eitrem, un sens funéraire et chthonique". Schon der Umstand, daß es sich um ein eben erst zur Entfaltung gelangendes Lotosblatt handelt, muß m. E. veranlassen, diesen Gedanken fallen zu lassen.

---

[34]) N. Jahrbb. f. kl. Alt. 1914 S. 43. — Ueber Mercurium Alexandreae C. I. L. X 3847; vgl. Botti, Plan d'Alexandrie p. 112.

[35]) Kunstgeschichte III S. 309.

[36]) Les bronzes antiques du Louvre (Paris 1913) I p. 80.

Allerdings hatte sich einst auch Pagenstecher[37]) dahin ausgesprochen: „Eine dem 3. Jahrhundert angehörende Hadravase gibt dies Beizeichen als Hauptbild. Da auf dieser Vasengattung fast ausschließlich sepulkrale[38]) Gedanken ihre Wiedergabe finden, muß auch die Feder einen tieferen Sinn haben". Es handelt sich um die unterdessen von Pagenstecher[39]), als in Privatbesitz in Leipzig befindlich veröffentlichte Vase, welche sich, wie ich inzwischen festgestellt habe, im Nachlaß Th. Schreibers bei dessen Schwiegersohn, Herrn Professor Bucherer in Westend-Charlottenburg befindet[40]). Pagenstecher hat sich aber, wie er mir schrieb und wie aus den Worten seiner nach der Abbildung gemachten Beschreibung hervorgeht, jetzt selbst überzeugt, daß dieses aufgemalte Federornament mit dem Attribut des Hermes gar nichts zu tun hat.

Sodann findet sich die Statuette des Hermes mit dem Lotosblatt allerdings auch an einem Sarkophage der einst in dem Museum von Kairo[41]), heute in dem von Alexandria befindlich, nach einer gütigst von Breccia vermittelten Photographie hier zu einer besseren als der ersten Veröffentlichung (a. a. O.) gelangt. Wohl steht hier auf hohen Postament Hermes mit Lotosblatt über der Stirn, mit Chlamys angetan, in der vorgestreckten Rechten den Beutel, in der Linken das Kerykeion haltend, zu Boden blickend. Aber er ist nur die letzte von vier Figuren, die mit ihm durch kein innerliches Band verknüpft sind und die keinerlei sepulkrale Beziehung haben; die erste, stark verstümmelt, scheint eine Frucht (Apfel) in der Linken zu halten.

---

[37]) Arch. Jahrb. XXVII S. 148.

[38]) So jetzt auch Pagenstecher, Die griech.-aeg. Sammlung E. v. Sieglin III S. 45 u. S. 189: „Man wird in unserem Falle nicht an das angebliche Federattribut des Hermes-Thot zu denken haben, welches hier etwa als Totenschmuck zu gelten hätte".

[39]) A. a. O. Taf. 14.

[40]) Der Liebenswürdigkeit des Herrn Professors Bucherer verdanke ich auch die folgenden Angaben: „Die Höhe der Vase beträgt etwa 35 cm, ihr größter Umfang (an den breiten Henkeln gemessen) etwa 70 cm. Der oberste Teil und ein Henkel sind ergänzt".

[41]) Catalogue de Morgan 1281; v. Bissing, Arch. Anz. 1901 Sp. 207 n. 30.

(Herakles, vermutet v. Bissing). Die zweite ist der ruhende Apollon oder Dionysos; der dritte ein Satyr mit Pedum. Und wenn auch der gesenkte Blick des Hermes sepulkrale Bedeutung

Abb. 3. — Sarkophag in Alexandrien.

haben mag, so ist dies Motiv doch immer nur nachträglich in die Statuette des Plutodotes hineingetragen. Und keinesfalls kann diese Figur für eine sepulkrale Bedeutung des Lotosblattes geltend gemacht werden.

Wie aber steht es mit der Streitfrage selbst: Lotosblatt oder Feder? Das Material hat sich zwar auch seit den letzten Verzeichnissen, welche ich selbst [42]) und Furtwängler [43]), aufgestellt haben, beträchtlich vermehrt. Aber in einer großen Zahl von Fällen ist das Attribut so schlecht gearbeitet, daß eine sichere Entscheidung nicht möglich ist, oder es hat bisher keine genaue Untersuchung stattgefunden, oder endlich es ist überhaupt nicht mehr erhalten, wie in der Bronze des Louvre, 547, Hermes, das Dionysoskind tragend. Ich begnüge mich mit ihrer Aufzählung. Die Mehrzahl gibt den Sakraltypus wieder, so die Statuetten

1-3) in Wien N. 1070, 1082 (Ambras), 1083.

[42]) Arch. Jahrb. XVI S. 40 f.
[43]) Jahrbb d. Ver. von Altertumsfr. 114/5 S. 196 f.

4–7) 3 Exemplare im Ungarischen Nationalmuseum, erwähnt von Hekler, Oest. Jahreshefte XI S. 329.

8) Statuette aus Krupa in Dalmatien: Abramic und Colnago, Oest. Jahreshefte XII Beiblatt S. 41 Fig. 13.

9) Statuette im Museum von Obrovazzo aus Starigrad (Argyruntum) in Dalmatien: Löhr, Arch. Anz. 1908 Sp. 301.

10) Statuette in der Sammlung des Kommerzienrats Gutekunst in Stuttgart, Auktion Helbing in München, Katalog S. 20 N. 266, sowie im Auktionskatalog von 24/25. April 1914, unter Varia S. 5 N. 92, Tafel I abgebildet.

11) Statuette im Museum zu Trier N. 50.

12) Statuette im Museum der Universität Bonn, 24 cm hoch, von handwerksmäßiger Arbeit.

13) Statuette in Privatbesitz in Rostow am Don, mir in einer Photographie von Professor Boris Warneke mitgeteilt. Das Attribut ist oben abgebrochen.

14) Undeutlich ist das Attribut an der in Avenches gefundenen, aus der Sammlung Thioly 1897 in die Sammlung der Universität Genf (C. 1293) übergegangenen und dort von mir 1911 gesehenen Statuette.

15) Dazu kommen die *Hermen:* Caylus, Recueil d'antiquités t. V. pl. 67, 1.[44]) Caylus hatte an ein Widderhorn gedacht.

16) Die Herme gefunden in Doukhova-Moghila oder Pastoucha bei Perouchtitza: Georges Seure, Archéologie Thrace, Rev arch. 1913 I S. 57 n. 76 fig. 13. « L'ornement qui décore la tête rappelle à la fois un casque, une couronne et le petase ailé d'Hermès; il est possible qu'il ne faille y voir qu'un motif décoratif, peut-être en rapport avec les autres bronzes plus importants à la

[44]) Erwähnt von Schick a. a. O. Wenn dieser meint, daß auch der Euangelus-Hermes der Vibiakatakombe (Maass, Orpheus Abb. I. S. 219) das Attribut trage, so kann davon die Rede sein, wenn man sich an die anerkanntermassen ungenügende, von Maass (S. 209 A. 2) nur wiederholte, Abbildung von Garrucci, Storia dell'arte christiana VI Tafel 493, nicht aber, wenn man sich an die allein maßgebende Abbildung von Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms Taf. 132 hält. Hier sind nur die zwei Flügel vorhanden. Auch im Texte S. 393 tut Wilpert keines andern Attributes Erwähnung.

série desquels appartenait vraisemblablement celui-ci ». Die Abbildung zeigt unser Attribut.

17) Wenig deutlich ist das Attribut in dem Fragment eines Beinreliefs, das Pagenstecher 1908 in Alexandria für das Heidelberger Museum erworben (dort: Alexandria XXXIX) und von dem mir Fr. v. Duhn eine Photographie geschickt hat. Es ist 8,5 cm hoch, 3,9 cm breit. Vor der Brust ist ein Unterarm mit Apfel in der Hand sichtbar. An Parisurteil aber ist schwerlich zu denken, da das Relief an der linken Seite hinter Hermes abgeschlossen ist.

18) Die Herme in Kairo, Edgar, Oest. Jahreshefte IX (1906) S. 27.

19) Deutlicher ist das Lotosblatt über der Stirn in dem Kopfe mit Binde und Lorbeerkranz, abgebildet bei Hirsch, Collections Jean P. Lambros et Giovanni Dattari, Paris 1912 pl. XLIV n. 492: tête d'un personnage diademé et lauré. H. 11 cent. époque romaine.

Aber es sind mir doch auch Exemplare zu Gesicht gekommen, in denen das Attribut so gearbeitet und erhalten war, daß ich an dem Lotosblatt nicht zweifeln konnte. Auch sie gehören der Mehrzahl nach dem sakralen Statuettentypus an: so

20) Im Goethehaus zu Weimar. Hermes hält im rechten Arm den Beutel, der linke ist abgebrochen. Das Blatt ist gut erhalten.

21) Im Museum zu Frankfurt a. M. Bronze N. 6 aus Athen, 7,5 cm hoch. Der Flügelstab geht in Füllhorn aus. Das Blatt mit der innern Vertiefung ist sicher.

23 und 24) Zwei Statuetten im Museum zu Wiesbaden N. 6737 und 18029, von denen besonders die erste, wie besser gearbeitet, so auch das Blatt in guter Erhaltung aufweist.

25) Das schon oben erwähnte und abgebildete Exemplar des Genfer Museums ist in Ostia gefunden und aus der Sammlung Fol [45]) in das Museum übergegangen. Der runde, schön profi-

[45]) Catalogue du Musée Fol. Antiquités, partie I, Genève 1874 p. 275, N. 1274.

lierte Untersatz ist zugehörig. Es weist derbe Arbeit auf, läßt aber ein vortreffliches Vorbild erkennen. Daß dieses den Typus des Polykletischen Doryphoros wiedergab, ist oben bemerkt. Trotz Beutel in der Linken und Kerykeion in der Rechten, weist Hermes einen athletenhaften, gedrungenen, an Herakles erinnernden Leib und ein breites, kurzes, derbes Gesicht mit heiterem Ausdruck auf. Von der linken Schulter fällt die Chlamys herab. Flügel fehlen. Das Objekt aber, welches auch hier von der Binde gehalten wird, weist deutlich die innere Kerbe auf.

Und was ich, haben auch Andere beobachtet. A. de Ridder spricht von Lotosblatt sowohl bei den Bronzen der Sammlung de Clercq, den Statuetten des sakralen Typus 230, 231 (pl. XXXVIII 1), 232, beim Läufer 235 (pl. XXXVIII 3)[46]), während er nur bei der Büste 237 die Frage offen läßt, als auch bei der Bronze des Louvre 541[47]) mit dem Zusatze: Furtwängler y voyait la plume de Thoth, mais, dans bien de cas, il semble que ce soit une feuille. Und Michon, den ich um erneute Prüfung der Bronzen des Louvre und der Nationalbibliothek gebeten habe, hebt gerade die Vertiefung in der Mitte hervor, bei Louvre 163 (de Ridder) „sans rien qui rappelle les barbes d'une plume", desgleichen bei 240 (Longpérier) hier außer der Vertiefung auch noch die Umbiegung, desgleichen bei der Büste (Inventaire Napoléon III, 3108); in der Nationalbibliothek 356, 357, 358, 359 mit dem Endergebnis: „Il me semble que l'aspect de l'ornement, tel qu'il résulte des exemplaires où il est le plus nettement reconnaissable, en particulier la courbure en arrière du n. 240 ne convient pas à une plume. La vraisemblance me parait en faveur d'une feuille ou d'un pétale". Michon beruft sich bei Louvre 240 auf die Aehnlichkeit mit der Bronze der Sammlung Fouquet[48]), mit Füllhorn in der Rechten. Und ich frage: wer möchte an-

---

[46]) Auch 236 pl. XXXVIII 4 kann, wie schon Furtwängler, Jahrbb. d. Ver. v. Altertumsfr. 114/5 S. 196 (= Kl. Schr. II 382) bemerkt hat, nicht Hypnos, sondern nur Hermes sein.

[47]) Les bronzes antiques du Louvre t. I p. 80.

[48]) Bei Perdrizet, Bronzes grecs d'Egypte de la Collection Fouquet, Paris 1911 pl. XVII.

gesichts der Abbildungen dieser und anderer durch vortreffliche Arbeit und Erhaltung ausgezeichneter Bronzen der Sammlung Fouquet (besonders des Kopfes und der Statuette pl. XVI 9 und 5) an eine Feder und nicht an ein Blatt denken? Was denn auch Perdrizet zu dem Satze veranlaßt hat p. 29: Je crois donc devoir persister dans l'opinion que je soutenais en 1903, à savoir que la prétendue plume qui se dresse sur le front de la plupart des statuettes d'Hermès, datant de l'époque impériale, est en réalité un pétale de lotus.

Abb. 4. — Bronzestatuette in Nürnberg.

Unter diesen Umständen, scheint es, ist für das Lotosblatt entbehrlich als letzte Stütze die völlig singuläre Bronzestatuette des Germanischen Museum in Nürnberg, auf welche mich Herr Dr. Heinrich Reifferscheid aufmerksam gemacht hat. Es ist die 10 cm hohe Bronzestatuette eines Hermes, welche 1870 mit mehreren anderen antiken Bronzen als Schenkung eines Pariser Antiquars ins Museum (Inventar: R. 653) gelangt ist, und hier nach einer mit der Erlaubnis der Direktion zur Veröffentlichung Herrn Reifferscheid verdankten Photographie abgebildet wird (Abb. 4). Dieser vor einem Baumstumpf rastende Hermes nämlich hat nicht am Kopf, sondern in der rechten Hand ein Lotosblatt — wenn anders die Sache sicher ist. Ich zweifle jedoch angesichts eines mir zur Verfügung gestellten Abgusses nicht so sehr an der Richtigkeit der Beobachtung Reifferscheids, als an dem

antiken Ursprunge der Statuette — sie ist zu sehr abweichend von allem was wir sonst haben — und ich möchte aus ihr bis auf weiteres keine Schlüsse ziehen.

Breslau. Richard Foerster.

Korrekturnote: Da ich durch den Ausbruch des Krieges an einer Besichtigung der Statuette verhindert worden bin, teile ich hier den von dem Direktorium des Germanischen Museums erbetenen Bescheid mit. Er lautet: „Auch wir halten den antiken Ursprung der Hermesfigur nicht für gesichert. Die Patina macht nicht den Eindruck einer antiken Patina. Das Figürchen hält in der linken Hand in der Tat ein blattähnliches Gebilde, es lässt sich aber nicht mit Sicherheit feststellen, ob dieses Blatt ein Lotosblatt sein soll. Auch in der rechten Hand hielt es ursprünglich offenbar ein Attribut. Die obere Hälfte des Pfeilers, an dem die Figur in halb sitzender, halb stehender Stellung lehnt, ist viereckig, mit kleinen Kreisen und Linien o — o einfach ornamentiert und läuft oben in einen kreisrunden flachen Knopf aus. Etwa in der Mitte des Pfeilers setzt ein herzförmig auslaufender Haken an, der möglicherweise zum Anhängen der Bronze diente. Die Länge des ganzen Stückes beträgt 10,5 cm".

LA TESTA DI BRONZO DI AUGUSTO DELLA BIBLIOTECA VATICANA

di B. NOGARA.

(Tavole XI, XII, XIII, fig. 1.)

Questo raro cimelio dell'arte romana dell'impero è collocato sopra un peduccio di marmo in una nicchia subito a destra di chi entra nel braccio settentrionale della Basilica Vaticana, dal cancello che si apre all'ingresso del Museo di Scultura, e fa parte di quella sezione delle raccolte annesse alla Biblioteca medesima che ha nome di Museo Profano [1]), ma nessun documento manoscritto o stampato c'insegna dove e come sia stato scoperto e quando sia stato acquistato dalla Biblioteca Vaticana. Questo solo si può dire, che quando Gio. Pietro Chattard pubblicava il tomo 3° della *Nuova descrizione del Vaticano* (Roma 1767), la nicchia era vuota; perchè, dopo aver minutamente descritta l'architettura e l'ornamentazione della sala e le quattro nicchie ricavate a destra e a sinistra dell'entrata e dell'uscita della sala, così egli scrive: « In queste quattro nicchie vengono destinati quattro busti i quali dovranno rappresentare due antichi Oratori, e due Filosofi »[2]).

Nulla c'insegnano le *Guide,* le *Descrizioni* di Roma e del Vaticano che con vari nomi di *Mercurio Errante* e di *Itinerarii* si susseguono dal 1767 in poi; chè anzi il sorgere e l'ampliarsi

[1]) Questo Museo ebbe origine da un breve di Clemente XIII (4 agosto 1761), col quale veniva stabilito che la parte profana del Museo Carpegna, acquistato nel 1741 da Benedetto XIV, fosse conservata nel braccio settentrionale della Biblioteca; mentre gli oggetti sacri che prima vi appartenevano furono trasportati nel Museo Cristiano inaugurato già nel 1755 dallo stesso Benedetto XV nel braccio meridionale.

Vedi *Saggio di storia delle collezioni Numismatiche Vaticane* di Mons. Legrelle in *Le monete e le bolle plumbee pontificie del Medagliere Vaticano* di C. Serafini, vol. I p. XXVIII. Milano, Hoepli, 1910.

[2]) Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano,* tom. III p. 72.

progressivo del Museo Pio-Clementino fa sì che su questo si raccoglie di preferenza l'attenzione del pubblico e dei dotti, e che il Museo Profano rimane quasi appena nominato. Si vede soltanto che nel frattempo qualche busto aveva occupato le nicchie a ciò destinate. Nel 1819 Carlo Fea [3]), accennando al Museo Profano, scrive: « Vi è pure qualche bella statuina antica . . . , qualche bella testa pure di bronzo », ecc.; ed Erasmo Pistolesi [4]) nel 1829 riproduce senza farne il nome quattro teste di bronzo, tra le quali si possono riconoscere quelle di Augusto e di Settimio Severo. Con Ed. Gerhard nel 1834 [5]) uno dei busti compare designato col nome, quello di Nerone, e nella nicchia occupata ora dalla testa di Augusto: delle altre nicchie è detto che vi sono collocati altri busti virili, e tra questi sarà stato anche quello di Augusto; ma, cosa strana, neppure l'occhio esperto di un archeologo come il Gerhard ne riconobbe i tratti [6]). Il Nibby nel 1839-40 [7]) insieme con Nerone menziona la testa di Balbino; ma è nella *Berschreibung* del Platner pubblicata nel 1845 [8]) che appare nominata per la prima volta la testa di Augusto: « Nella medesima sala sono alcuni grandi busti di metallo, tra i quali si trova una bella testa di Augusto ». E similmente dopo di lui il Braun nel 1854 [9]), senza far cenno nè di Nerone, nè del supposto Balbino, richiama l'attenzione sul busto di Augusto. Nove anni più tardi, nel 1863, veniva scoperta la famosa statua di Primaporta sulla via Flaminia, e in quell' occasione il Köhler negli *Annali dell'Istituto* [10]) citava

[3]) *Nuova descrizione de'monumenti antichi ed oggetti d'arte contenuti nel Vaticano e nel Campidoglio*, Roma 1819, p. 85. Cf. Fea-Bonelli, *Descripiption de Rome*, Rome, 1825 to. I p. 85.

[4]) *Il Vaticano descritto e illustrato*, tom. III Roma 1829, p. 275 tav. CX.

[5]) *Beschreibung der Stadt Rom.* Vol. II, parte 2ª 1834 p. 337.

[6]) Bernoulli, *Römische Ikonographie* (II, 1 p. 31) dal silenzio della *Beschreibung* sembra dedurre che la testa di Augusto non fosse ancora entrata nel Museo; ma la riproduzione, per qnanto poco felice, che ne fa il Pistolesi nella Tav. citata, dimostra il contrario.

[7]) *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze.* Roma, 1839-40, tomo II p. 242.

[8]) *Beschreibung Roms* p. 202.

[9]) *Die Ruinen und Museen Roms,* Braunschweig 1854, p. 838.

[10]) 1863, p. 437 e tav. d'agg. P.

a confronto la nostra testa e ne dava la prima fedele riproduzione dopo quella del Pistolesi. Col Bernoulli (op. cit. tav. IV) il bronzo del Museo Profano prende il suo posto nella serie dei ritratti di Augusto; ma la riproduzione che egli ne presenta, benchè indubbiamente superiore alle precedenti, non basta a dare un'idea esatta dell'originale.

È per questa ragione che, invitato dal prof. Delbrueck, ripubblico qui la testa di Augusto del Museo Profano con due fototipie ed una zincotipia ricavate da tre ottime fotografie eseguite per cura dell'*Istituto* dal fotografo Faraglia (tav. XI, XII e fig. 1). Una terza fototipia (tav. XIII) presenta insieme colla nostra tre altre teste ritratto di Augusto. Le note che seguono varranno a completare l'impressione delle riproduzioni e a far risaltare di più l'eccellenza e l'importanza dell'originale. Eccone intanto le dimensioni principali [11]).

Altezza complessiva del bronzo . . .	mm.	380
Dal limite inferiore dei capelli sulla fronte al mento	»	190
Dall'angolo interno dell'occhio sulla fronte al mento	»	130
Dall'angolo interno dell'occhio alla bocca.	»	82
Dall'angolo interno dell'occhio alla punta del naso	»	65
Dal mento al meato auricolore	»	152

Il collo, conservato negli orli corrispondenti alle spalle, doveva innestarsi in una statua vestita di toga o di corazza: esso è rotto e mancante sul davanti e un po' guasto nella parte posteriore. La fusione deve essere stata fatta col sistema detto dai moderni *a cera perduta*, sistema che era conosciuto anche dagli antichi. Lo spessore del metallo è da 3 a 4 mm. negli

[11]) Le seguenti note descrittive mi furono comunicate in gran parte dal sig. Prof. Delbrueck: io non feci altro che riscontrarle e completarle con qualche aggiunta. Per ciò che si riferisce alla tecnica della fusione, ho pregato di esaminare con me l'originale il sig. Cav. Giovanni Nisini, artista ben noto e di provata esperienza nella fusione dei metalli; ed egli ebbe la bontà di secondare la mia domanda. A lui pertanto si devono le osservazioni che su questa materia sono contenute nelle linee seguenti.

orli, di più nel cranio, come si vede da un foro quasi circolare nella sommità del capo e che ha la profondità di 8 mm. circa.

fig. 1.

Alcuni difetti di fusione sono rimasti nella capigliatura, altri furono riparati. In certi punti per es. dove nel bronzo era rimasto qualche foro, questo fu riempito di stucco. Ma i fori

maggiori non vennero turati, o, per meglio dire, lo stucco che li riempiva venne a cadere: uno di questi si vede ancora presso l'orecchio sinistro, un altro sulla nuca, un terzo sulla parte superiore del cranio verso sinistra, e un quarto, il più largo di tutti, nella sommità del capo, che ha il diametro di 8 mm. alla superfice e si restringe alquanto verso l'interno. Quest'ultimo foro è dovuto probabilmente al pernio che s'innestava nell'anima di fusione. Una parte di quest'anima di fusione sembra rimasta nel cranio. Guardando infatti attraverso il foro descritto nella sommità del capo e introducendo di là un'asticella, s'incontra un corpo solido, compatto, ma non metallico, e che soltanto in parte aderisce al bronzo che lo racchiude.

Gli occhi sembrano fusi insieme col resto e guardano alquanto a destra. Nelle condizioni presenti del metallo è difficile dire, se e come essi furono rivestiti di qualche smalto, o se invece erano argentati. La superfice del bulbo non presenta discontinuità sensibili, e le macchie che vi si notano non sono speciali degli occhi, ma riappariscono in altre parti della faccia. Soltanto nell'angolo formato dalle palpebre inferiori col bulbo dell'occhio, specialmente in quello di destra, si nota una striscia lucente, la quale può giustificare l'ipotesi che il bianco dell'occhio fosse argentato. In nessun punto appare l'opera del cesello. I profondi e spessi graffiti che caratterizzano i capelli e le sopracciglia furono tracciati con raspini d'acciaio a mano libera sulla cera, e nelle sopracciglia specialmente se ne ha la prova; perchè i solchi tracciati nella materia molle, fecero sì che la cera formasse ai lati dei solchi piccole sporgenze. I solchi s'interrompono alla radice del naso, e i due archi delle sopracciglia non sono congiunti fra loro [12]). La pelle appare lisciata nel volto e nel collo, meno accuratamente negli orecchi. Lo stato di conservazione del bronzo è ottimo: l'unico ristauro moderno che si possa notare, è un tratto rettangolare di circa 6×3 cm. sotto la mascella destra, che venne abilmente inserito

[12]) Non posso quindi ripetere l'affermazione del Helbig (*Führer*[3] I p. 258, n. 409) che il nostro bronzo riproduca la particolarità notata da Svetonio (Aug. 79): *supercilia coniuncta.*

nel bronzo antico con altra lamina di bronzo, alla quale fu data una patina verde più viva di quella che si è formata naturalmente sul resto [13]).

La serie dei ritratti di Augusto (statue, busti, pietre incise e monete) è delle più cospicue e più numerose. Tutti ricordano l'attestazione delle *Res gestae divi Augusti*, che si contavano soltanto in Roma di lui vivo circa ottanta statue; e l'*Iconografia romana* del Bernoulli annoverava già nel 1886 novantasette fra statue e busti di Augusto sparse nei Musei e nelle raccolte pubbliche e private [14]). Non è dunque la rarità del soggetto che forma il pregio speciale del ritratto Vaticano, ma la materia (bronzo), la bontà della conservazione, l'abilità dell'artista e sopratutto l'età a cui corrisponde, per le quali doti insieme esso merita di essere paragonato colle migliori teste che ritraggono Augusto.

Per la materia si conoscono soltanto sei ritratti in bronzo di Augusto; ma tre di questi sono busti assai piccoli e il quarto è il bronzo mediocre di Ercolano nel Museo di Napoli; per cui il busto della Biblioteca Vaticana e quello di Meroe sono gli esemplari migliori rimasti fino ai nostri tempi. Della bontà della conservazione e della squisitezza della fattura possono dare una idea le riproduzioni che presentiamo qui nelle tav. XI, XII e fig. 1: ma l'abilità dell'artista nella squisitezza della fattura apparirebbe ancor più se, come doveva essere in origine, il bianco dell'occhio fosse stato rilevato dalla lucentezza pallida dell'argento; cosa a cui dovevano mirare gli artisti del tempo, se è vero quanto dice Svetonio (Aug. 79): « Oculos habuit claros ac nitidos quibus etiam existimari volebat inesse quiddam divini vigoris,

---

[13]) Nessun'altra parte della testa appare restaurata. Non ha quindi fondamento l'affermazione del Bernoulli (op. c. p. 31) che il naso sia stato restaurato. La diversità di colore del dorso e nella punta del naso deriva da ciò che in quel punto, come del resto in alcune parti del collo, non si è conservata la patina originaria.

[14]) La serie è nel frattempo aumentata. Tra le ultime in ordine di tempo, ma tra le prime per bellezza, sono la statua di via Labicana (1911) ora nel Museo delle Terme, e il busto di Meroe (1910), ora nel British Museum. Bosanquet *(Annals of Archaeology a. Anthropology)*, vol. IV (1912) p. 71.

gaudebatque, si qui sibi acrius contuenti quasi ad fulgorem solis vultum summitteret »[15]). Ma il valore del bronzo Vaticano risulta più evidente ancora, quando si confronta colla testa di Meroe del British Museum, con quella di Ostia delle Stanze dei Busti e colla testa della statua di Primaporta del Museo Vaticano (tav. XIII, 2-4). Queste quattro teste corrispondono a quattro diversi periodi della vita dell' imperatore. Quella di Primaporta N° 2 si riferisce all'età più matura dai quaranta ai cinquant' anni[16]) ed è il prototipo della maggior parte dei busti e delle statue di Augusto che si conoscono. Le altre tre ritraggono l' imperatore in età minore e non si ripetono in altri esemplari: nel busto di Ostia (N° 3) è l'uomo immaturo di forme, dai sedici ai vent'anni, consapevole del suo destino e alquanto preoccupato dal proposito di attuarlo; nella testa di Meroe N° 4 è l'uomo dalle forme perfette, dal venticinque ai trent'anni, dalla fronte meno alta ma proporzionatamente più larga, d'intonazione più serena, come di chi ha raggiunto in gran parte la sua meta; nella testa del Museo Profano ritorna in qualche modo l'aria un po'severa della prima, nella fronte si accenna qualche ruga, ma vi rimane l' impronta dell' uomo forte e sicuro di sè che sta fra i trenta e i trentacinque anni; nella testa della statua di Primaporta si rivede l'espressione tranquilla di quella di Meroe, ma coll'accentuarsi degli zigomi appare nelle guance una certa magrezza e il labbro superiore forma una linea serpeggiante, particolarità queste che mancano nelle teste precedenti e che si affermano sempre più negli altri ritratti, come, per tacer d'altri, in quello del Campidoglio[17]) e in quello di via Labicana, ora nel Museo delle Terme[18]).

Le due teste di Meroe e della Biblioteca Vaticana, uguali per la materia, sono dunque le più vicine fra loro per l'età a cui si riferiscono e per l'eccellenza dell'arte con cui furono model-

---

[15]) Cf. le analoghe attestazioni di Plinio, *Nat. hist.* XI, 143, di Tacito, *Ann.* I, 42 e del supposto Aurelio Vittore, Epit. cap. I 20.

[16]) Vedi F. Studniczka, *Röm. Mitt.* XXV (1910), p. 29 e seg.

[17]) Vedi R. Delbrueck; *Antike Porträts*, Bonn, 1912, tav. 33.

[18]) Vedi A. Pasqui, *Notizie degli Scavi*, 1910 tav. I. II.

late. Quella di Meroe è alquanto superiore per dimensioni [19]) e dà un'impressione assai più vivace del bronzo Vaticano; ma ciò si deve, a mio giudizio, soltanto alla meravigliosa conservazione degli occhi mentre il colorito uniforme degli occhi, della fronte e delle guance attutisce l'espressione della nostra testa. Questa invece supera quella di Meroe per la finezza dell' esecuzione, come si vede nella diligenza colla quale sono trattati i capelli e le sopracciglia.

Roma, 15 luglio 1914. B. Nogara.

[19]) Vedi A. Bosanquet, l. cit. p. 67 nota — Dalla sommità del capo alla base del collo 430 mm., all'angolo della gola e del mento 323 m., alla punta del mento 296 mm., dalla punta del mento al meato auricolare 215 mm.

MEGALOGRAPHIA.

Von

G. RODENWALDT.

Die klassische Stelle Vitruvs (VII 5) über die Entwicklung der dekorativen Malerei ist zuletzt von Rostowzew in den Röm. Mitt. 1911, 140 ff. behandelt worden. Es erscheint als Dankespflicht gegenüber seinen großzügigen Untersuchungen, ein kleines Versehen zu berichtigen, das für die antike Kunstterminologie nicht ganz ohne Bedeutung ist.

Es handelt sich um den letzten Absatz, der nach dem Text der Roseschen Ausgabe lautet: nonnullis locis item signantur megalographiae habentes deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia, ceteraque quae sunt eorum similibus rationibus ab rerum natura procreata. — Rostowzew übersetzt, als ob troianae pugnae dastände und die beiden letzten Glieder direkt von signantur abhängig wären, und trennt demgemäß die beiden letzten Gattungen von den megalographiae. Als solche glaubt er die großen Gemälde im Triclinium der Villa Item zu erkennen und definiert megalographiae als: überlebensgroße Figuren in einem zusammenhängenden Komplexe ganze Wände eines Zimmers füllend. Die Odysseelandschaften, in denen uns ein zeitgenössisches Beispiel der Ulixis errationes per topia erhalten ist, fügen sich dieser Definition nicht; ebensowenig allerdings die Landschaftsmalereien im schwarzen Zimmer der Casa Farnesina, denen Rostowzew (S. 32) außer den Malereien griechischer Kammergräber (S. 112) noch die Bezeichnung als Megalographien zubilligt. Offenbar denkt er sich die objektive Größe im Verhältnis zu der Gesamtfläche der Wand als das eigentlich Kennzeichnende. — Tatsächlich ist nun in dem von Rostowzew zugrunde gelegten Text auch das zweite Paar von habentes ab-

hängig, und man müßte für den Begriff der megalographiae eine allgemeinere Definition suchen.

Nun ist bekanntlich die Ueberlieferung des Anfanges der zitierten Stelle nicht in Ordnung. Die beste Ueberlieferung hat: nonnulli [1]) locis item signorum megalographiam habentes. Während die oben angeführte Müller-Strübing-Rosesche Emendation von allen neueren Erklärern ohne Diskussion angenommen worden ist, hat Krohn in der neuen Teubnerschen Ausgabe versucht, signorum megalographiam zu halten und: nonnulli loci item signorum megalographiam habent et . . . . . geschrieben. Seine Lesung hat die Nachteile, daß signorum megalographia kaum verständlich ist und daß eine selbst für Vitruv sehr ungeschickte Konstruktion entsteht. Dazu kommt, daß wir in dem Zusammenhange eine passive Verbalform erwarten würden und daß es bedenklich ist, die bei Vitruv so außerordentlich beliebte Konstruktion mit habentes fortzukonjizieren. Demgegenüber stehen die Vorzüge, daß Krohn mit zwei viel leichteren Aenderungen auskommt und den Singular von megalographia erhält.

Es ist in der Tat kühn, für den überlieferten Singular den nirgends belegten Plural einzuführen und damit einen Wechsel von der abstrakten zur konkreten Bedeutung anzunehmen, den wir allerdings bei dem häufig gebrachten σκηνογραφία konstatieren können, der aber bei der Mehrzahl ähnlicher Bildungen, σκιαγραφία, κηρογραφία, ἠθογραφία, ἰχνογραφία u. s. w., nicht nachzuweisen ist. Es ist um so bedenklicher, als in dem einzigen Falle, wo das Wort sonst noch vorkommt, nämlich in dem vorangehenden Kapitel des Vitruv (VII 4), es eben in der allgemeinen, abstrakten Bedeutung erscheint. Man müßte also eine Lesung suchen, die megalographiam erhält und die Nachteile der Krohnschen Emendation vermeidet. Eine solche scheint mir in der älteren Herstellung des Textes vorzuliegen, die das vorangehende pinguntur enim . . . als das, was es tatsächlich ist, nämlich als erklärende Parenthese zu ambulationes . . . ornarent . . . exprimentes auf faßt und den ganzen Schlußteil noch von po_tea ingressi sunt,

[1]) Im Einzelnen vgl. die Lesearten bei Rose-Müller-Strübing und Krohn, Ed. Teubn. 1912.

ut abhängen läßt [2]): nonnullis locis item signarent megalographiam habentem etc. Diese Lesung kommt mit leichten Aenderungen aus und entspricht zugleich am besten dem Sinne des ganzen Zusammenhanges.

Welche Lesung man aber auch der Interpretation zugrunde legen mag, ein Blick auf den Zusammenhang lehrt, daß Rostowzews Definition, die dem ersten Bestandteil des Wortes allein die ursprüngliche, quantitative Bedeutung gibt, in jedem Falle zu eng ist. Vitruv faßt in diesem letzten Abschnitt Gattungen der Wandmalerei zusammen, die im Gegensatz zu den in dem vorangehenden Teile genannten stehen. Jene geben ab certis locorum proprietatibus imagines wieder, diese Darstellungen, die auf ähnliche Weise wie die troianae pugnae etc. ab rerum natura procreata sunt. Jene sind eine portraithafte Wiedergabe realer Wirklichkeit, diese bieten Darstellungen von Göttern und Erzählungen von Heldensagen, Gegenständen, die zwar nicht gegenwärtig und wirklich, aber doch von der Natur der Dinge geschaffen sind und nicht im Widerspruch zur Wirklichkeit stehen, wie die Dinge, auf die Vitruv dann zu sprechen kommt. Kürzer definiert Vitruv am Anfang den Unterschied: pictura imago fit eius quod est seu potest esse. Zweifellos schöpft Vitruv diese kritische Einteilung nebst ihrer Begründung aus griechischer Aesthetik. Einer ähnlichen Unterscheidung begegegnen wir bei Plotin, Enn. V, 8,1 [3]) in bezug auf die in gewisser Weise verwandte Einteilung der Bildhauerei in ἀγαλματοποιία und ἀνδριαντοποιία. Die erstere bildet λόγοι nach, die in

[2]) Damit wird auch der letzte Abschnitt von dem Subjekt antiqui abhängig. Dadurch wird um so klarer, daß die ganze Einteilung, mag ihr eine historische Aufeinanderfolge entsprechen oder nicht, zunächst nur systematisch aufzufassen ist. Ich kann auf die weiteren, an diese Stellen anknüpfenden Fragen hier nicht eingehen, möchte aber, um weiterer überflüssiger Polemik vorzubeugen, erklären, daß ich meine frühere Interpretation (Kompos. d. pomp. Wandgemälde 22 ff.) dieser Stelle nicht in allem aufrechterhalte und die im Zusammenhange damit geäußerte Annahme der „Wahrscheinlichkeit" eines spezifisch national-römischen Ursprungs der Landschaftsmalerei längst aufgegeben habe (vgl. Röm. Mitt. XXV 1911, 260).

[3]) Der Abschnitt ist bekanntlich von Goethe im Briefwechsel mit Zelter (vom 1. Sept. 1805) übersetzt.

der Wirklichkeit keine Gestaltung gefunden haben: ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν οἷος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι. In demselben Sinne — auf die Bedeutung innerhalb der aesthetischen Bemerkungen Plotins kann hier nicht eingegangen werden — gebraucht Vitruv sein quod potest esse. Es ist klar, daß der Unterschied der im letzten Abschnitt genannten Malereien von den vorangehenden weder im Quantitativen, noch überhaupt im Formalen, sondern in erster Linie im Gegenständlichen liegt. Ob man nun, je nach der Lesung, megalographia als den übergeordneten Begriff betrachtet oder nicht, jedenfalls schließt sie sich mit den Ulixis errationes zu einer durch die Größe des Gegenstandes ausgezeichneten Gruppe zusammen. Im Gegensatz dazu stehen Begriffe wie ῥωπογραφία und ῥυπαρογραφία, wie schon ältere Erklärer ausgeführt haben, vor allem Letronne in seinen neuerdings viel zu wenig benutzen Lettres d'un antiquitaire, p. 467 f.[4]).

Daß nun hier einerseits ein allgemeineres Einteilungsprinzip zugrunde liegt und daß andererseits das quantitative Merkmal nicht ausgeschaltet werden darf, lehrt Plinius XXXV 112 ff. Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo . . . Hier steht die pictura minor einer pictura magna gegenüber, wenn auch der terminus selbst zufällig nicht genannt ist. Das Folgende lehrt, daß hier tatsächlich von Bildern kleinen Formates die Rede ist. Aber die Gegenstände zeigen, daß die pictura minor gleichzeitig im Gegensatz zur pictura nobilis steht, indem sie niedere Objekte, humilia, wie Piraeicus, nachbildet. Nach einigen zusammengerafften, streng genommen, nicht zur Sache gehörigen Notizen[5]) fährt Plinius fort: parva et Callicles fecit, item Calates comicis tabellis, utraque Antiphilus, namque et Hesionam nobilem pinxit . . . Hier wird also der Begriff des

---

[4]) Vgl. auch die an die bekannte Stelle Aelians (Var. hist. IV 3) über Polygnot — καὶ ὁ μὲν Πολύγνωτος ἔγραφε τὰ μεγάλα καὶ ἐν τοῖς τελείοις εἰργάζετο τὰ ἄθλα — anknüpfenden Ausführungen von R. Schöne, Arch. Jahrb. VIII 1893, 187 ff., und Robert, Marathonschlacht 82 ff.

[5]) Zum Stil des ganzen Abschnitts vgl. Robert, Arch. Märchen 85.

magnum nicht durch objektive Größe [6]), sondern die Größe der Gegenstände erläutert. Schließlich beschreibt Plinius im Anschluß an die kleinen Tafelgemälde nach der Erwähnung der Gemälde im Tempel von Ardea die Wandmalereien des Studius, weil sie im Gegenständlichen zur pictura minor gehören. So kommen wir hier auf eine ähnliche Gegenüberstellung wie bei Vitruv, und nur ein voreingenommenes Urteil kann die Malereien des Studius von den bei Vitruv genannten Landschaftsgemälden unterscheiden wollen. Plinius aber lehrt deutlich, wie objektive und gegenständliche Größe oder Kleinheit als übereinstimmend gedacht werden. Die griechische Kunst hat, wie jede hochstehende Kunst, ein nie irrendes Taktgefühl für die Relation von Format und Gegenstand besessen — auch Parrhasius malte seine libidines auf minores tabellae — die römische, was sie wesentlich von der griechischen unterscheidet, nicht immer; das Interessante an dem Begriff der megalographia ist, daß diese Beziehung in einem griechischen ästhetischen System zum Prinzip kritischer Einteilung der Malerei gemacht wird. Je nach dem Zusammenhange kann der Begriff des Gegenständlichen oder Formalen vorwiegen; bei Plinius finden wir darin ein Schwanken, in der Vitruvstelle überwiegt offenbar das Inhaltliche. Eine bestimmte objektive Größe wird mit den verschiedenen Gegenständen natürlich nicht verknüpft, nur wird man sagen können, daß die minor pictura in der Regel ein ziemliches kleines Format hat, die megalographia ein größeres, aber mit mehr Variabilität. Zur megalographia gehören sowohl die Gemälde der Villa Item wie die Odysseelandschaften, zur pictura minor dagegen die Landschaftsmalereien im schwarzen Zimmer der Casa Farnesina [7]).

Es lohnt vielleicht, noch einen Blick auf die Trennung von ἀγαλματοποιία und ἀνδριαντοποιία in der Plastik zu werfen. Sie

---

[6]) Daß parva hier auch den Begriff objektiver Kleinheit des Formats enthält, wissen wir aus Varro, de vita P. R. 1, bei Charisius, p. 126, 25 (Overbeck, Schriftquellen 1805); aus dem Text des Plinius allein wäre es nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen.

[7]) Daß sie ziemlich große Flächen der Wand ausfüllen, ändert nichts an ihrem Wesen; es sind eben nur zahlreiche Kleinmalereien, noch dazu ohne direkte Verbindung, über die Fläche verteilt.

entspricht einem verwandten Einteilungsbedürfnis, unterscheidet sich aber wesentlich durch die geringere Rolle, die hier der Unterschied des Formats spielt, und das ursprünglich sichere Fehlen eines Wertunterschiedes. Die beiden letzteren Eigenschaften hängen eng miteinander zusammen infolge der bedeutenden Rolle, die in der antiken Aesthetik der Begriff des μέγεθος [8]), nicht nur in übertragener Bedeutung, spielt. Außerdem macht sich in der Malerei, wo das Gegenständliche einen so viel größeren Umfang einnimmt, sehr viel stärker das Grundprinzip der antiken Aesthetik geltend, das niemals davon abweicht, das Werturteil statt auf der Art der Nachahmung auf dem Wesen des Nachgeahmten zu begründen. Wenn sich in vielen Fällen daraus nur ein theoretischer Unterschied von moderner Auffassung ergibt, so machte es hier die richtige Beurteilung der pictura minor mit ihren niedrigen Gegenständen ganz unmöglich. In ähnlicher Weise scheint es in der Malerei und Plastik der antiken Aesthetik im Gegensatz zur Praxis die richtige Einschätzung des Portraits verschlossen zu haben. Wenn dagegen in der obengenannten Abhandlung Plotins περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους zwischen der ἀγαλματοποιία und der ἀνδριαντοποιία ein Wertunterschied zwar nicht ausdrücklich ausgesprochen, aber doch tatsächlich gemacht wird, so beruht das auf keiner ästhetischen Kritik, sondern auf einer Ausnutzung des gegebenen Unterschiedes im Zusammenhange seiner philosophischen Deduktionen.

Berlin. G. Rodenwaldt.

[8]) Vgl. außer den oben genannten Aufsätzen auch Walter, Geschichte der Aesthetik im Altertum 577 ff.; ferner z. B. Robert, Pausanias als Schriftsteller 40 ff. Dringend notwendig wäre eine zusammenfassende Bearbeitung der antiken Kunstterminologie, die allein eine Förderung unserer Kenntnis der antiken Kunsttheorien anbahnen könnte. Insbesondere für das Wesen der antiken Malerei wird erst dann ein wirkliches Verständnis möglich sein.

DIE MAMMAE DER ARTEMIS EPHESIA.

Von

M. MEURER.

Das eigentümliche Kultbild der Artemis, wie es namentlich auf ephesischen und andern asiatischen Münzen — zuerst auf Goldstücken aus Mithradatischer Zeit 87 — 84 v. Chr.[1]) — auftritt, repräsentiert nach allgemeinem Dafürhalten eine polymaste Gottheit. Die Kleinheit der Münzdarstellungen lässt indessen die formale Ausbildung dieser Vielbrüstigkeit nicht deutlich erkennen; kontrollierbarer wird sie an späteren, gleichartig aufgefassten Statuen, von denen eine kleinere, in flavische Zeit gesetzte in der kapitolinischen Sammlung zu Rom[2]) und eine lebensgrosse aus antoninischer Zeit[3]) im Nationalmuseum zu Neapel, Abb. 1, zu den bekanntesten gehören. Wie in ihrer Gesamterscheinung und in vielen Einzelheiten gleichen sich diese beiden Figuren namentlich auch darin, daß sie die Göttin als ein dunkelfarbiges Weib vorstellen.

Bei Betrachtung der « Mammae » dieser Kultbilder drängt sich dem unbefangenen Beschauer angesichts der ihnen zugemessenen Bedeutung unwillkürlich die Frage auf, wie die antike Kunst zu einer so wenig ästhetischen Verkörperung göttlicher Nährkraft und zu einer so unorganischen Anheftung dieser beutelartigen Brüste an den Leib eines übrigens ganz jugendlich gebildeten Weibes kam,

---

[1]) z. B. Numismatic Chronicle 1880. Taf. IX, 2—6; dann auf Bronzemünzen mit den Köpfen der Triumvirn (43 v. Chr.) Brit. Mus. Catal. Jonia, Taf. XIII, 1.

[2]) Helbig, Führer, 3. Aufl. I. S. 441. — H. Stuart Jones, Catal. of the ancient sculptures in the municipal collections of Rome. S. 157, 49 Taf. 38. — W. Amelung in Oesterr. Jahreshefte XII. 1909. S. 174 mit Abb. — Menetreius, symbolica Dianae Ephesiae statua Taf. 9. — Righetti, Descrizione del Campidoglio II. Tav. 192. — Gerhard, Antike Bildwerke. Taf. CCCVII, 26.

[3]) Real Museo Borbonico VII. Tav. 11. — Finati G., Il Regal Museo Borbonico I. S. 207. — Guide pour le Musée Royal Bourbon par Verde Fr. Pagano e J. Bonucci, traduit par C. J. J. Naples 1831. S. 121. — W. A. Roscher, Mythol. Lexikon I, 1 S. 588. — Guida Ruesch S. 180, 665.

Abb. 1. — Statue der Artemis Ephesia im Nationalmuseum zu Neapel.

während sie sonst die Polymastie tierischer Gebilde und Fabelwesen (Beispiele: die kapitolinische Lupa, die Hündinnen in der Sala degli animali im Vatikan, die Darstellungen von Spinxen und Chimären) stets in ganz naturgetreuer Weise zum Ausdruck brachte. Besonders auffällig ist dabei die beiden Statuen gemeinsame Vernachlässigung der Brustwarzen, die sonst auch an nackten männlichen Figuren nicht fehlen und selbst an bekleideten Frauenstatuen als zäsierendes und faltenerzeugendes Element mehr oder minder kräftig plastisch hervorgehoben wurden. Diese auch an anderen Artemisstatuen [4]) zu beobachtende Unterdrückung der Brustwarzen ist um so auffallender, da es bei Vorstellung der Göttin als Nährerin aller Lebewesen doch gerade auf den Ausdruck ihrer Funktion ankam. Mag man sich den organisch so wenig vermittelten Ansatz der Mammae nun auch damit erklären, daß ihre mehrfachen Reihungen

[4]) Marmorstatue im Konservatorenpalast. Alinari 6034. — Desgl. im Kandelabersaale des Vatikan No. 81. — Marmortorso im Nationalmuseum Athen (Abb. 10).

gleich den auf den Armen der Göttin aufsitzenden tierischen Figuren eben nur ein äusserlich appliziertes Attribut vorstellen sollten, so würde dies noch immer nicht darüber Aufschluß geben, warum gerade so unschöne, dem alternden Weibe eigene Formen angewendet, die bei einem säugenden Wesen besonders entwickelten Brustwarzen aber weggelassen wurden. Diese Widersprüche legen den Gedanken nahe, daß es sich bei den vorliegenden Gebilden nicht — wie wohl meist angenommen wird — um eine Ableitung des Motivs aus den Vorbildern vielbrüstiger Säugetiere, sondern vielmehr um die Weiterführung und Umgestaltung der Formen eines früheren Brustschmuckes handele, der an sich mit der Vorstellung einer animalischen Erscheinung noch nichts zu tun hatte.

Ob sich die Künstler der betreffenden Statuen eines solchen entwicklungsgeschichtlichen Prozesses bewusst waren, mag dahingestellt bleiben; augenscheinlich waren sie von überlieferten Vorbildern beeinflusst. Dass sie die Mammae der Göttin jedenfalls nicht als einen integrierenden Teil ihres Körpers auffassten, geht zweifellos aus dem Umstande hervor, daß dieselben aus dem Werkstoffe der Figuren ausgearbeitet sind, der bei der römischen Statue aus weissem Marmor, bei der in Neapel aus einem gelblichen orientalischen Alabaster besteht, während die unbekleideten Körperteile: Kopf, Hände und Füsse dort in dunkler Bronze, hier in schwarzem Steine (nero di Faraone) eingesetzt sind. Beweist diese Verschiedenheit von Material und Farbe allein schon, dass es nicht die entblösste Brust der Göttin sein kann, die dargestellt werden sollte, so ergibt sich bei näherer Untersuchung der Figuren, namentlich bei der neapolitanischen (vergl. Abb. **1**) ganz deutlich, daß die alternierenden Reihungen ihrer Mammae als ein umgebundener Schmuck aufzufassen sind, wie ihn auch die den Unterteil der Figuren bedeckenden schachbrettartig angeordneten figürlichen Reliefs: geflügelten Genien, Löwen, Hirsche, Ochsen, Chimären, Bienen, Rosetten usw. repräsentieren. Diese Reliefs sind einem kürassartigen Schurze appliziert, welcher die Vorderseite der mit geschlossenen Schenkeln auf beiden Füssen ruhenden Figuren von den Hüften bis zu den Füssen in der Form eines sich konisch verjüngenden Futterals bedeckt. An seinen beiden oberen Ecken sitzen

die ihn um die Taille befestigenden Bänder, deren Verlauf bei der neapolitanischen Figur auch über den Rücken genau zu verfolgen ist. Wir dürfen uns dieses Bekleidungsstück, das in seiner starren Form mit dem feinen Gefältel des unter und hinter ihm hervortretenden Gewandes scharf kontrastiert, demnach als ein vorgeschnalltes Metallblech in getriebener Arbeit vorstellen. Auf der Kehrseite der Figuren ist das dem Körper eng anliegende Gewand von den Füssen bis zur Taille völlig sichtbar, von da ab aber mit einem schürzenartig umgebundenen Schleier oder Tuche bedeckt (ebenfalls an der neapolitanischen Statue am deutlichsten erkennbar), welches in ähnlicher Weise, wie es z. B. die Frauen in Chioggia zu tragen pflegen, über Rücken und Nacken so weit hochgezogen ist, daß es noch die hintere Fläche der das Hinterhaupt der Göttin schmückenden grossen Mondscheibe verhüllt. Dieser Schleier fliesst, in seinen Grenzen nicht recht unterscheidbar, mit dem Gefältel der dicht anliegenden Aermel in eins zusammen. Sehen wir uns nun aber auch die Vorderseite des Oberkörpers der Göttin näher an, so fällt zunächst auf, daß die Reihungen ihrer «Mammae» die Falten des Gewandes beiderseitig überschneiden; dieselben können also nicht im Zusammenhange mit dem Körper der Göttin stehen, sondern müssen als *über* ihrer Bekleidung liegend gedacht sein. Das ergibt sich aber auch aus den allen drei Figuren wie anderen gleichartigen Darstellungen des Kultbildes eigenen, dicht an den Hals anschliessenden halbmondförmigen Pektoralen, an deren unterem, mit einer Fruchtgirlande abgeschlossenen, mit Quasten, Eichelbommeln oder auch kleinen Tieren besetzten Rande die schuppenartig alternierenden Reihungen der «Mammae» unmittelbar als ein Gehänge ansetzen: Brustschild und Gehänge bilden ein *zusammengehöriges* Ganzes gleich der mit Schlangen besetzten Aegis der Athene oder den mit Blatt- und Blütenfranzen behängten ägyptischen Pektoralen.

Daß dieses Pektorale wie ihre kalathosartige Kopfbedeckung (Modius) und der ihr umgebundene Kürass als Nachbildungen beweglicher Abzeichen der Göttin aufzufassen sind und zu dem Schmucke des ephesischen Kultbildes gehörten, mit dem es in ähnlicher Weise umkleidet wurde, wie dies im katholischen Kulte noch heute mit Madonnenbildern geschieht, die man bei Kirchenfesten mit

kostbaren Gewändern, Halsgeschmeiden und Kronen schmückt, darauf lässt eine bei den österreichischen Grabungen des Jahres 1902-3 in Ephesos gefundene Inschrift aus dem Ausgange des ersten vorchristlichen Jahrhunderts schliessen [5]). Auf derselben werden unter anderen im Dienste der Göttin aufgeführten Chargen auch ein σπειροφέρος, ein κοσμοφέρος und ein σελεινοφέρος aufgezählt, Namen, die offenbar auf die von ihnen zu tragenden Attribute der Göttin Bezug nehmen. Diese Schmuck- und Gewandträger wird man sich demnach im Gefolge des Kultbildes bei feierlichen Umzügen oder bei Lustrationen tätig zu denken haben, wobei dem Speiropheros Schurz und Gewand, dem Kosmopheros das Brustgeschmeide, dem Seleinopheros aber der Kopfschmuck: Kalathos und Mondscheibe zugefallen sein mag.

Nun sind die genannten Bekleidungs- und Schmuckstücke aber nicht nur der ephesischen Artemis, sondern auch verschiedenen anderen Idolen des Altertums eigen, die sich wie in Kleinasien so auch in Griechenland, auf den Inseln und an den Küsten des Mittelmeeres gefunden haben. Hauptsächlich sind es der Kalathos und das Brustgehänge, die an kleinen weiblichen, wohl meist die Demeter darstellenden Terrakottastatuetten aus Griechenland, Sardinien, Sizilien, Karthago und der Kyrenaika wiederkehren, während der Kürass des Unterkörpers an diesen bisweilen stehenden, öfter noch sitzenden Figürchen fehlt. Daß aber auch männliche Gottheiten so eingekleidet wurden, beweisen die Darstellung des von den Griechen als « Zeus Stratios » verehrten karischen Gottes auf einem nahe dem Tempel der Athena Alea bei Tegea gefundenen Relief [6]) (Abb. 2), sowie die Bilder auf Münzen der alten Residenz der karischen Fürsten, in deren Gebiet das berühmte Heiligtum des « Zeus von Labranda » lag. Ist die Zeusfigur auf jenem Relief, welches Foucart in die Zeit zwischen 351 – 344 v. Chr. setzt, nun auch griechisch drapiert, so trägt sie als Zeichen ihrer orientalischen Abstammung doch ein Collier von sechs in Dreieckform gruppierten zitzenförmigen Anhäng

---

[5]) R. Heberdey. Δαιτίς. Beitrag zum ephesischen Artemiskult, Oesterr. Jahreshefte VII. 1904. S. 210. 215.

[6]) Abbildung bei Paul Foucart, le Zeus Stratios de Labranda, Monuments Piot. 1910. S. 145.

seln. Eine dem ephesischen Kultbilde noch verwandtere Erscheinung bieten die Darstellungen auf den karischen Münzen[7]) und ein von Wood veröffentlichtes verloren gegangenes Relief[8])), welches

Abb. 2. — Relief des Zeus Stratios.

wegen der Bartlosigkeit der Figur wohl auch als eine Darstellung der Artemis selbst angesprochen worden ist; diese Figuren tragen nicht nur den gleichen Brustschmuck, sondern auch einen Kalathos, wobei ihr Unterkörper in einem ähnlichen mumienartigen Futterale steckt, wie Hüften und Schenkel der römischen Artemisstatuen.

Aus der polymasten Einkleidung der Brust dieser Zeusbilder hat man auf ein androgynes, männliche und weibliche Kräfte in sich vereinigendes Wesen des karischen Gottes schliessen zu müssen

[7]) Beispiele im Münzkabinet des Brit. Mus., Abbild. im Catal. of the Greek coins of Caria pp. von Barcley u. Head. London 1897. Münze von Euromus aus Augusteischer Zeit: Taf. XVII Fig. 8. Münze Zeit Getas: Taf. XXII, Fig. 5.

[8]) Discoveries at Ephesos 1877. S. 270.

geglaubt; die Verbindung, in welcher die Mammae aber, ganz entsprechend den römischen Artemisstatuen mit Halsbändern der Figuren stehen, lässt nicht zweifeln, dass es sich dabei ebenfalls um ein Trachtstück in Form eines umgehängten Pektorales handelt.

Dass Nachahmungen menschlicher Glieder teils einzeln, teils in Reihungen als symbolischer Körperschmuck im Altertum getragen wurden, beweisen bekanntlich von frühesten Zeiten ab mancherlei Geschmeide, z. B. die als Hände mit zwischen Mittel- und Zeigefinger gesteckten Daumen gebildeten Knöpfe von Haarnadeln; die aus aufgereihten Phallen bestehenden weiblichen Halsketten und ähnliche Gebilde; wenn es aber darauf ankam, das Geschlecht einer Gottheit zu charakterisieren, so wurden die Erkennungszeichen desselben bei Mann wie bei Weib doch als ein dem Körper selbst anhaftendes Glied sichtbar gemacht. Finden wir nun an den Darstellungen des Hermaphroditen die zwitterhaften Geschlechtsorgane ganz naturalistisch zum Ausdruck gebracht, so müsste man voraussetzen, dass die Mammae des Kultbildes von Labranda nun auch in gleich organischer Weise dargestellt worden seien, wenn man diese Gottheit als ein androgynes Wesen betrachtete. Wir können bei dem Zeus Stratios also ebenso wie bei der ephesischen Artemis nur an ein Schmuckstück denken, mit dem seine Brust bekleidet wurde, denn auch hier weist die der Warzen entbehrende, beutelartig hängende Form der „Mammae" und ihre unmittelbare Verbindung mit einem Halsbande auf ein Geschmeide, dessen Anhängsel zwar eine gewisse Aehnlichkeit mit den weiblichen Nährorganen besassen und deren Platz einnahmen, jedenfalls aber keine Polymastie vorstellen sollten.

Wo das Prototyp des Schmuckes zu suchen ist, der erst mit der Zeit die Bedeutung eines Attributes zur Versinnlichung der in den betreffenden Gottheiten wirkenden Nährkräfte gewann, geht nicht nur aus den Formen seiner Gehänge und deren Anordnung, sondern auch aus der unteren Umkleidung der Artemis und der Zeusbilder jener karischen Münzen hervor; wie sich derselbe aber ummodelte und die plastischen Formen annahm, welche den Artemisstatuen römischer Zeit eigen sind, darauf lassen die vorerwähnten griechischen Terrakottafiguren des Mittelmeergebietes schliessen.

Schon die starre Haltung und parallele, festgeschlossene Beinstellung des ephesischen Kultbildes, noch mehr aber die eigentümliche mumienartige Einkleidung seines Unterkörpers, sowie das auf seine Vorderseite konzentrierte ornamental- symbolische Beiwerk, deuten bei einer Vergleichung mit der anthropomorphen Gesamtform und dem Dekor der Mumiengehäuse des neuen Reiches und der ihm folgenden Dynastien auf starke ägyptische Einflüsse, auf die schon frühere Beschreiber der römischen Statuen aufmerksam machten [9]). Vor allem weist aber der Brustschmuck der Göttin sowohl in seinen Hauptbestandteilen: einem halbmondförmigen Brustschilde und den daran sitzenden Gehängen, sowie die eigentümliche Form der letzteren auf seine Abstammung von den Pektoralen, die schon im alten ägyptischen Reiche als festliche Auszeichnung beider Geschlechter und als Schmuck von figürlichen Reliefs und Statuen allgemein üblich waren, vom neuen Reiche ab aber auch die stereotype Dekoration der anthropomorphen Mumiengehäuse vornehmer Verstorbener bildeten. Ihre Entstehung und verschiedene Zusammensetzung habe ich schon früher beschrieben und die entsprechenden Abbildungen davon gegeben [10]); hier sei in Abb. 3 nur eine derselben wiederholt, die den ältesten und einfachsten Typus repräsentiert, von dem sich die späteren ägyptischen und die ihnen verwandten Pektoralformen des Altertums ableiten. Er besteht aus einem Latze von der gleichen Mondsichelform wie das

Abb. 3. — Pektorale der Prinzessin Nofert. Maidum 3—4 Dynastie. Museum Kairo.

[9]) z. B. Visconti im Texte zum Museo Clementino I. S. 63.
[10]) M. Meurer, Vergleichende Formenlehre. S. 343 ff.

Brustschild der ephesischen Göttin, an dessen Unterkante lose, ganz flache Gehänge von blumenblattartiger Form angefügt sind. Die Formen dieser schmal ansetzenden, an ihrem breiteren Kopfteile abgerundeten Blätter erhielten sich auch an den ganz komplizierten (aus vielfach unter einander geordneten Bändern und daran gereihten Blüten und Blättern verschiedenster Art zusammengesetzten) Pektoralen des neuen Reiches bis in griechische und römische Zeit als deren unterstes, abschliessendes Gehänge und gewannen mit der Zeit wie z. B. an manchen Mumienkapseln und Statuen der 18.–19. Dynastie ein leichtes Relief. Die Art und Weise, wie die Pektorale um den Hals befestigt wurden, ist bei den meisten Darstellungen wegen der ihren Ansatz verdeckenden Perrücken ihrer Träger nicht zu erkennen; lose dargestellte Pektorale zeigen aber, dass sie beiderseitig in Agraffen, Scheiben oder auch Ringen enden, welche die sie um den Nacken befestigenden Schnüre aufnehmen.

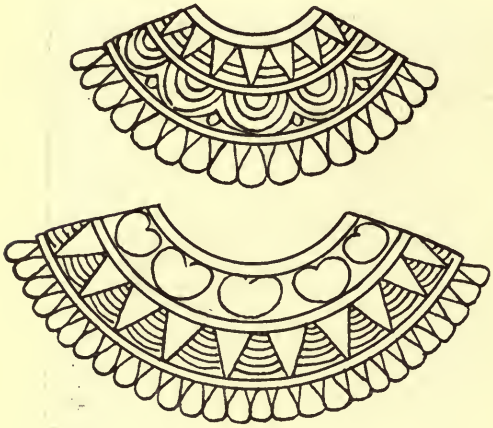


Abb. 4. 5. — Pektorale von kyprischen Statuen aus der Sammlung Cesnola. Museum New-York.

Wie ich ebenfalls schon früher a. a. O. nachwies, verbreitete sich die Sitte, Pektorale zu tragen, auch in die ägyptischen Nachbarländer, an die Küsten und auf die Inseln des Mittelmeeres, wobei sich auch die Formen ihrer Blattgehänge, namentlich aber die rundlichen Blattsilhouetten des alten Reiches dauernd erhielten. So finden sich dieselben z. B. als Behang der Colliers kyprischer Priester- und Königsstatuen in flachem Relief (Cesnolasammlung, New York) Abb. **4-5**; in eingegrabener Arbeit auf der Brustfläche phönikischer Steinsarkophage anthropoider Form, sowie in den Brustgeschmeiden der zuvor genannten Terrakottaidole Griechenlands und des Mittelmeergebietes in immer plastischer werdenden

Formen wieder. Anfänglich wurden die Pektorale diesen Idolen wie den ägyptischen Mumiengehängen wohl nur aufgemalt; so zeigen es z. B. altertümliche böotische Tonfigürchen des 7. Jahrhunderts v. Chr. aus Tanagra im Britischen Museum (Abb. **6**), deren Schmuckbänder neben einer schematischen, an die Zackenformen des geometrischen Stils erinnernden Blattform (die auch an gleichzeitigen ägyptischen Pektoralen auftritt) meist jene halbkreisförmigen Blätter tragen, welche dem gemalten Dekor mykenischer Gefässe, namentlich der zu Gurob in Aegypten gefundenen Ware eigen sind. An späteren sardinischen und sizilischen Terrakotten wandeln sich die flachen Blattformen des alten Reiches dagegen in plastische, tropfen-, zitzen- oder beutelartige Anhängsel um (Abb. **7 - 9**), die entweder an ein einzelnes Heftband (Abb. **8** Fig. 2 u. Abb. **9** Fig. 2) oder an mehrfache, in Flachrelief angedeutete Bänder aufgereiht sind. (Abb. **7** Fig. 1 u. 2). Häufig ist aber auch nur das oberste Heftband dargestellt, während die unteren Gehänge ohne textile Verbindung ganz lose neben und unter einander gereiht sind (Vergl. Abb. **9** Fig. 1). Häufig hat das obere, unmittelbar am Halse sitzende Heftband die gleiche Mondsichelform wie das Schild unserer römischen Artemisfiguren und jener zuvor erwähnten kyprischen Statuen (Vergl. Abb. **8** Fig. 2 u. Abb. **9** Fig. 1 u. 2). Gleich den ägyptischen Pektoralen werden diese verschiedenartigen Brustgehänge auf den Achseln der Figürchen von kleinen, öfters mit Rosetten geschmückten Scheibchen oder von Agraffen gehalten. (Vergl. Abb. **7 - 9**).

Abb. 6. — Tonfigürchen aus Tanagra. Brit. Mus. B. 55. 7. Jahrh. v. Chr.

Bei den Idolen, an deren Pektoralen die Bänder ihrer Reihungen weggelassen sind, wie bei Abb. 9 Fig. 1 und Abb. 8 Fig. 1, erweckt die Gruppierung ihrer Gehänge nun denselben Eindruck im Kleinen,

1 2 3

Abb. 7. — Tonfigürchen im Brit. Mus. Fig. 1. B. 404 aus Tharros in Sardinien. Fig. 2 u. 3, B. 396 u. B. 397 aus Gela, sämtlich wohl aus dem 5. Jahrh. v. Chr.

wie bei den ephesischen Artemisstatuen im Grossen: man glaubt auf den ersten Blick das Bild einer polymasten Göttin vor sich zu haben, bis die Agraffen auf den Schultern der Figuren und das obere Heftband erkennen lassen, dass es ein an diesen Haltern befestigtes Schmuckgehänge ist, dessen lose unter einander gereihte Berlocken diese täuschende Wirkung hervorbringen. Nun haben die als Mammae bezeichneten Gebilde auf der Brust des Zeus von Labranda wie am Thorax der ephesischen Göttin die gleichen, ähnlich befestigten und angeordneten Formen, wie die Gehänge jener weiblichen Tonfigürchen, bei denen, namentlich dort, wo sie an mehrfachen Bändern hängen, an die Darstellung einer Polymastie gar nicht zu denken ist. Somit liegt die Voraussetzung nahe, daß

es sich bei den Darstellungen der Artemis Ephesia gleichfalls um ein Pektorale handelt, dessen Abstammung von dem alten ägyptischen Vorbilde aus dem steten Zusammenhange der „Mammae" mit

1 2

Abb. 8. — Tonfigürchen aus dem Museum von Syrakus.
Fig. 1. No. 20176 und Fig. 2 No. 20175 aus Girgenti.

einem halbmondförmigen Brustschilde, sowie aus deren beutelartigen Silhouette und fehlenden Brustwarzen hervorgeht. Kann man sich nun auch angesichts der geradezu provozierenden Mammae an den Statuen römischer Zeit der Ansicht kaum verschliessen, daß bei ihrer formalen Ausgestaltung die Absicht mitwirkte, das überlieferte Schmuckmotiv zur Versinnlichung der der Göttin zugeschriebenen Nährkräfte naturalistisch umzubilden, so beweist der eingangs festgestellte Mangel eines Zusammenhanges zwischen

den Mammae und dem Körper des Kultbildes doch zweifellos, daß die Künstler bei seiner Herstellung durchaus nicht an die Verkörperung einer wirklichen Polymastie, sondern lediglich an ein Schmuck-

1 2 3

Abb. 9. — Tonfigürchen aus dem Museum von Syrakus. Fig. 1. No. 16954 und Fig. 2. N. 20188 aus Girgenti. Fig. 3, No. 12768 aus Caltagirone, Prov. Catania.

stück dachten, dem sie durch die Nachahmung gewisser Erscheinungen weiblicher Brüste einen sinnlichen Reiz zu geben suchten. Die auffälligen Widersprüche, die einerseits in dem allen Darstellungen gemeinsamen Anschlusse der obersten Reihung der Mammae an ein Brustschild und ihrer losen unteren Anordnung, andererseits in der Inkonsequenz ihrer Naturalisierung enthalten sind, lassen jedenfalls schon von vornherein auf die Einwirkung einer alten Tradition

schliessen, der sich die Künstler auch im Laufe der Zeiten nicht zu entziehen vermochten.

Auf die Art und Weise, wie sich ein ursprüngliches Collier allmählig in die Brustbekleidung der ephesischen Artemis umgestaltete, lassen die zuvor besprochenen Terrakottaidole schliessen. Demnach kann man sich den Vorgang so vorstellen, daß die flachen Blattanhängsel der ägyptischen Pektorale und die gemalten Brustgehänge frühgriechischer Idole (Abb. **6**) die als an mehrfach unter einander gespannte Bänder befestigt dargestellt wurden, sich allmählich in ein immer kräftigeres Relief übersetzten, während man die unteren Bänder, wie es die Abb. **9**, Fig. 1 u. Abb. **7**, Fig. 3 zeigen, mit der Zeit wegließ; nur das oberste Heftband erhielt sich dauernd in der Form jenes sichelförmigen Brustschildes als ein Kennzeichen, daß es sich bei dem ganzen Gebilde nur um einen zusammenhängenden Bekleidungsschmuck handelt.

Meine Annahme, daß das Motiv der Mammae aus einem ehemaligen Gehänge von flachen Blattformen hervorgegangen sei, die sich allmählig zu plastischen, zitzenartigen Gebilden umwandelten, wird durch die gleiche Metamorphose der Blätter derselben ägyptischen Pektorale in die nachmaligen architektonischen Kymatien der griechischen Kunst unterstützt, deren Entstehung aus natürlichen Blattreihungen ich anderen Ortes nachwies. Wie die aus ovalen Persealaubblättern und spitzen Blütenblättern der Nymphaea caerulea zusammengereihten flachen Blattbänder des neuen ägyptischen Reiches sich im ionischen Kymation in das kräftige Relief von Eiformen mit dazwischen sitzenden Pfeilen umsetzten, so wurden die blumenblattartigen Anhängsel der Brustlätze des alten Reiches, aus deren Silhouette ich die eigentümliche Form der ephesischen Mammae ableite, zu jener plastischen Kymatienform, die uns an äolischen Architekturen, z. B. am Altar und an Kapitellen des Apollotempels zu Neandria [11]), sowie an dem Sarkophage und an Architekturbruchstücken aus Megara Hyblaea im Museum zu Syrakus [12]) begegnen.

---

[11]) R. Koldewey, Neandria. 51. Berliner Winckelmannprogramm 1891. S. 29. 34. 38.

[12]) No. 10870 und 12246.

Augenscheinlich ist der Artemistypus der ephesischen Münzen, der mit unbedeutenden Varianten bis ins dritte Jahrhundert n. Chr. weitergeführt wird, kein primäres Gebilde, vielmehr nur die Schlußform einer längeren Entwicklungsreihe. Die Tradition leitet diesen Typus bekanntlich von jenem uralten, nach Plinius aus Ebenholz, nach Vitruv aus Cedernholz geschnitzten Kultbilde des ephesischen Heiligtumes ab, welches den Mittelpunkt des aus dem Dienste einer vorderasiatischen Naturgöttin erwachsenen oder ihm assimilierten Artemiskultes der ionischen Griechen bildete. Der eingangs erwähnten, in Ephesus gefundenen Inschrift zufolge müßte das Idol also in ähnlicher Weise mit Gewändern und den der Göttin eigentümlichen Insignien bekleidet gewesen sein, wie andere Kultbilder des Altertums, z. B. das des Dionysos, welches auf griechischen Vasen als ein mit den Attributen des Gottes und mit Gewändern behängter Baumstumpf dargestellt ist [13]). Diese Annahme würde die vorausgesetzte Entstehung der Mammae aus einem umgebundenen Pektorale ohne Weiteres bestätigen und die zuvor erörterten Eigentümlichkeiten und Inkonsequenzen ihrer Bildung verständlich machen. Ebenso würde sich aber auch das dunkle Inkarnat der römischen Artemisfiguren erklären, ohne zu der Vorstellung der Göttin als eines äthiopischen Weibes greifen zu müssen, indem man in demselben eine Nachahmung der ursprünglichen Farbe oder der durch die Zeit erzeugten Patina des Holzes sähe, aus dem das Kultbild hergestellt war. Man war das Urbild der Göttin als ein dunkelfarbiges zu sehen gewohnt und so verlangte der fromme Käufer oder Besteller seiner Nachbildungen, sobald sie nicht, wie bei den Münzen, durch ein einfarbiges Material bedingt waren, eine dem Originale entsprechenden Erscheinung. Sollte jene alte Tradition, wie kaum zu bezweifeln, zutreffend sein, so müßte man eigentlich annehmen, daß die vorauszusetzenden Vorläuferformen des ephesischen Münztypus zeitlich weit zurückreichten; allerdings fehlen den früheren Darstellungen der Göttin, wie z. B. den bei den englischen Grabungen unter dem alten Artemision zu Tage gekommenen Figürchen, die dem alten Kultbilde doch eigentlich konform gewesen

[13]) z. B. K. Boetticher, Baumkultus der Hellenen und Römer. Taf. 15, Fig. 42 und Taf. 16, Fig. 43—43b.

sein müssten, nicht nur die Mammae, sondern auch die übrigen charakteristischen Insignien der späteren Artemistypen. Möglich wäre also immerhin, daß das Kultbild zu dieser Zeit dieselben noch nicht getragen hätte und daß seine ursprünglich griechische Bekleidung erst später unter dem Einflusse eines eindringenden fremden Kultus umgestaltet worden wäre. — Genauer als über das Alter ist man über die Herkunft des Typus der ephesischen Artemis unterrichtet. Aus der Bekleidung verschiedener in Karien heimischer Idole lassen sich Schlüsse darauf ziehen, aus welchen Elementen ihre Tracht hervorging. Dazu gehören außer dem zuvor besprochenen Zeus von Labranda ein anderes, aus einem syrisch-phönikischen Kultbilde hervorgegangenes, in römischer Kaiserzeit als Zeus Heliopolitanus verehrtes Idol; ferner die von C. Frederich erkannte Lokalgöttin von Aphrodisias, deren durch eine Anzahl von Marmorstatuen des dritten Jahrhunderts und durch Münzbilder vorausgusteischer Zeit überlieferter Habitus auf ein altes, hermenartiges Kultbild im Heiligtume von Aphrodisias zurückweist; außerdem aber noch einzelne, ebenfalls auf syrisch-phönikische Ableitung deutende asiatische Münzbilder. Zeigt das Relief des Zeus Stratios aus Tegea frühe Anläufe zu der reicheren Entwicklung der späteren Mammae bildungen und seine Darstellung auf den mylasischen Münzen, sowie auf dem von Wood veröffentlichten Relief eine ähnliche, wenn auch einfachere Einkapselung seines Unterkörpers wie die der ephesischen Göttin, so tragen die Statuen jener Patronin von Aphrodisias[14]) bei normaler, bisweilen auch nackter weiblicher Brustbildung einen panzerartigen, in horizontale Zonen geteilten und mit figürlichen Reliefdarstellungen geschmückten Schurz, welcher dem der Artemis nahe verwandt ist. Ein gleicher, aber schachbrettartig geteilter, ebenfalls mit plastischem Dekor versehener Panzer deckt den Unterkörper des Zeus Heliopolitanus, von dem sich spätere Reliefdarstellungen erhalten haben[15]). Auch den anderen Bekleidungs-

[14]) Abbildungen in dem Aufsatze von C. Frederich, Athen. Mitt. 1897. S. 361 ff.

[15]) Abbildungen ebd. und zu den Aufsätzen von P. Walters (American Journal of Archaeol. VI. 1890. S. 65 ff.) und Studniczka (Archäol. epigraph. Mitt. aus Oesterreich VII. 1883. S. 59).

requisiten der ephesischen Göttin: wie ihrem Kalathos und dem Mondsymbole begegnen wir bei den genannten Idolen; dem ersteren bei den Zeusdarstellungen, dem letzteren, wenn nicht als volle Scheibe, so als umgehängtes Brustgeschmeide in Gestalt der Mondsichel z. B. an den Kultbildern von Aphrodisias. Aus alledem geht hervor, daß es sich um Bekleidungsstücke und Insignien handelt, die in Karien üblich waren, dort verschiedenen Gottheiten zugeteilt, in dem benachbarten Ephesos aber auf das ionische Kultbild akkumuliert wurden.

Die Lage von Karien, seine Volksabstammung, die Beziehungen seiner im Altertum als Seeräuber berüchtigten Bewohner sowohl mit dem asiatischen Osten wie mit den benachbarten Inseln des Mittelmeers und Griechenland, mit Phönikien und Aegypten machen die Verbindung der heterogenen Elemente, die sich in der Ausstattung der ephesischen Artemis vereinigen, ohne Weiteres erklärlich; ägyptische, asiatische und griechische Motive flossen zusammen. Auf die Ableitung ihres Brustschmuckes aus dem ägyptischen Pektorale und auf den Weg, den dieses Vorbild über Phönikien und Cypern nahm, wurde schon aufmerksam gemacht, auf einen gleichen Ursprung des den Unterkörper des Kultbildes umgebenden Futterales, seiner Teilungen und figürlichen Füllungen aus den Formen der Mumienkapseln und Mumienumwicklungen des neuen Reiches weisen die rautenförmig oder quadratisch sich überkreuzenden Bandagen jener Zeusidole ebenso wie die horizontalen Zonen der figürlichen Reliefs auf dem Schurze der Patronin von Aphrodisias. Die Bemalungen von Mumienkapseln zeigen schon in der 22. Dynastie und bis in ptolemäische Zeit von der Taille abwärts ein ganz gleiches Schema von Teilungen mit entsprechend eingeordneten figürlichen Füllungen wie diese Aphroditestatuen. Beispiele davon gibt neben dem Museum in Kairo u. a. die Sammlung des Britischen Museums in den No. 22939, 24906, 6665, 6676 aus der 22.–26. Dynastie und No. 6686 aus ptolemäischer Zeit [16]). Ebenso findet der Diskus der ephesischen Göttin sein Prototyp bereits im Kopfschmucke des Mondgottes Chons, der Hathor und anderer

[16]) Abbildungen in E. A. Wallis Boudge, a. Guide to the first and second Egyptian Rooms 1904.

ägyptischer Gottheiten. Diese Hauptelemente vermischten sich mit asiatischem Boden entwachsenen Attributen, auf welche namentlich die tierischen Mischgeschöpfe im Dekor und in den Armaufsätzen

Abb. 10. — Torso einer Artemis Ephesia im Nationalmuseum, Athen.

der Göttin zurückweisen, ebenso aber auch mit Schmuckformen griechischer Provenienz: Fruchtgirlanden, an Ketten gereihte Eichelbommeln und anderen auf den Nährreichtum der Natur deutenden Anhängseln.

Diese verschiedenen Schmuckformen, welche die römischen Artemisstatuen in kräftigster Plastik vorführen, hat man sich wohl als aus Reliefstickereien hervorgegangen gedacht, von denen das Gewandbruchstück der Despoina aus Lykosura zu Athen ein schönes Beispiel gibt; die meisten derselben dürften indessen eher auf in Edelmetall getriebene Trachtstücke zurückzuführen sein, die dem Kultbilde in gleicher Weise direkt umgehängt wurden, wie es die der Baumherme des Dionys umgebundene Maske, seine Schellen und anderen Attribute auf den erwähnten Vasenmalereien erkennen lassen; jedenfalls ist dies von dem Brustschilde mit seinem Gehänge und dem Panzer anzunehmen, deren ganzes Wesen auf von vornherein als Metallbekleidungsstücke und für Treibtechnik konzipierte Gebilde zurückweist. Im Anfang mögen diese Bekleidungsstücke weniger zahlreich und weit bescheidenerer Art gewesen sein; der zunehmende Weltruf der Göttin und die Prunksucht ihrer Priester, Geschenke gläubiger Verehrer, die wachsende Geschicklichkeit der ionischen Goldschmiede, die sich gegenseitig in künstlichen Bildungen zu überbieten suchten, führte mit der Zeit aber zu immer reichhaltigerer Ausgestaltung der Embleme.

Von früheren Artemisstatuen, die für diesen fortschreitenden Prozess Belege geben könnten, scheint wenig erhalten geblieben zu sein. Einer älteren Zeit als die ephesischen Münzbilder angehörig und vielleicht von dem Zeusrelief aus Tegea nahestehender Herkunft ist eine kleine, an Kopf, Armen und Füssen gebrochene Marmorfigur unbestimmbarer Provenienz im Nationalmuseum zu Athen, welche Abbildung 10 wiedergibt. Die zahlreichen Mammae dieser Statuette haben insofern Verwandtschaft mit dem bescheidenen Brustschmucke des Zeus von Labranda, als sie in eine Dreieckform zusammengeordnet sind und nicht wie die späteren Artemisbilder an einem mondsichelförmigen Pektorale, sondern wie beim Zeus an dünnen Halsketten sitzen. Sie stehen freilich nicht in unmittelbarer Verbindung mit diesen Ketten, sondern setzen etwas unterhalb derselben an; dass wir es aber auch hier mit einem zusammenhängenden Collier und nicht mit der Vorstellung eines natürlichen Gebildes zu tun haben, beweisen wiederum die fehlenden Brustwarzen der Mammae und ihre Lage über einem dem Körper

dicht anliegenden Bekleidungsstück, bei dem es nur unklar bleibt, ob es als ein trikotartiges Gewand oder als eine metallische Kapsel gedacht ist; die stark ausspringenden Chimären auf dem Unterkörper möchten auf das letztere schliessen lassen. Der Umstand, dass gerade nur Kopf, Unterarme und Füsse abgeschlagen sind, lässt voraussetzen, dass diese nackten Glieder aus einem anderen Materiale (vermutlich Bronze) eingesetzt waren, welches einen Räuber wegen seines Wertes reizen konnte; wurden diese Teile doch auch an anderen Artemisstatuen, z. B. an der eingangs genannten des kapitolinischen Museums ausgebrochen, später aber und jedenfalls richtig wieder in Bronze ergänzt.

Es wäre zu wünschen, dass sich mit der Zeit weitere und zwar noch frühere Beispiele für die Entwicklungsphasen des ephesischen Artemistypus finden möchten; indessen können die zuvor besprochenen Schlussformen desselben schon für den zu erbringenden Beweis genügen, dass es sich bei den Mammae der ephesischen Münzbilder und römischen Statuen lediglich um einen Bekleidungsschmuck handelt.

Rom. M. Meurer.

RÖMISCHE MALERFARBEN.

Mikroskopische Untersuchung der Farben und Farbstoffe [1]) eines römischen Malers aus dem 4. Jahrhundert n. Chr.
(Mit Tafel XIV).

Von E. RAEHLMANN.

Die folgenden Untersuchungen beziehen sich auf ein Farbenmaterial, welches in Herne St. Hubert in Belgien (Provinz Limburg) in einem römischen Tumulus des 4. Jahrhunderts n. Chr. gefunden wurde. Die Fundstelle ist in der Nähe des von Julius Caesar angelegten Castells Aduatuca, des heutigen Tongres. Neben den Farben fanden sich Beigaben: Schüsseln, Krüge, Lampen, Waffen, Phalerae. Die Beisetzung stammt nach den gefundenen Münzen aus der Zeit Constantins. — Es fanden sich 1) über 100 kleine würfelförmige Farbenstücke von etwa 1 cm Durchmesser, in einem verwitterten Holzkasten, in dem sie durch Leisten voneinander getrennt lagen (vgl. S. 222, Abb. **1**); sie ließen sich wie Butter schneiden — 2) etwa 20 kleine Tiegel aus Bronze, etwa $5^1/_2$ cm hoch und 3 cm breit, noch mit Farbe gefüllt (vgl. Abb. **2**). — Ferner ein Bronzekästchen mit Pinseln. Von letzteren waren die Stiele, größtenteils versteinert, noch vorhanden und an ihnen die Stellen zu erkennen, wo die Haare gesessen hatten. — Die genauere Beschreibung des Fundes verdanken wir dem um die Erforschung belgischer Altertumsgeschichte hochverdienten Fr. Huybrigts [2]), von welchem ich einen Teil der Farben zur Untersuchung erhielt. Einen anderen kleinen Teil verdanke ich der Güte

---

[1]) Unter Farbstoffen sind hier, nach der den Malern geläufigen Bezeichnung, Pigmente zu verstehen.

[2]) Fr. Huybrigts „Tongres et ses environs pendant l'occupation romaine et franque par F. Huybrigts, sécrétaire général du XVme Congrès de la Féderation archéologique et historique de Belgique". Tongres 1901.

des bekannten Kunstforschers und Malers Ernst Berger, welcher auch über die Ausgrabung in Herne St. Hubert ausführlich berichtet hat. (Die Maltechnik des Altertums, München 1904. S. 231 ff.).

A. DIE FARBENWÜRFEL.

Die Farbenwürfel des Fundes von Herne St. Hubert sind an zwei Stellen chemisch untersucht worden, in Lüttich von Dr. Schoofs und in München von Prof. Georg Buchner. Beide haben Elementanalysen angestellt. Schoofs fand harzige und fette Substanzen; Buchner, der 20 Würfel für die Analyse verwandte, fand eine wachsartige Substanz, die sich als oxydierte Fettsäure auswies. Sie kann, nach Buchner, als Derivat sowohl von einem Oele, als von Fett, als auch von Wachs herstammen. Dies Resultat ist für die Praxis der Malerei ziemlich bedeutungslos, da es ja gerade darauf ankäme, zu wissen, ob Wachs oder Oel, oder sonst ein Bindemittel wie Leim oder Gummi, in den Farben vorhanden war. Da 20 Würfel zugleich untersucht wurden, läßt sich nicht einmal verfolgen, ob die Substanzen in allen Würfeln vorhanden waren. Ein richtiges Resultat kann nur erzielt werden, wenn ein und derselbe Würfel einer solchen Untersuchung unterzogen wird — dafür reicht aber die geringe Substanz nicht aus. Es läßt sich der Frage also nur durch mikroskopische und mikrochemische Untersuchung näher treten. Diese ergibt für einige Würfel ganz positive Resultate.

1. Das Bindemittel. Die Würfel zeigen äußerlich eine dunkle, wenig ansprechende Farbe. Vermutlich infolge einer chemischen Veränderung hat sich außen eine dunkel verfärbte Kruste gebildet, welche mehrfach eine zerklüftete, rissige Oberfläche aufweist. Das Innere enthält dagegen Farbensubstanz, die offenbar ihren ursprünglichen Charakter besser bewahrt hat; einzelne solche Kerne zeigen Farben von besonderer Schönheit. — Die Bestandteile, aus denen die Farbmasse zusammen gemischt ist, lassen sich bei allen Würfeln (und ebenso bei allen Tiegelfarben) ohne Schwierigkeit feststellen, s. u. - Auch bezüglich des

Bindemittels, durch welches sie zusammen gehalten werden, lassen sich bestimmte Anhaltspunkte gewinnen. Zunächst ergibt sich, daß mehrere der Würfel, mit Wasser befeuchtet, an einen

Abb. 1. — Farbenkarten von Herne St. Hubert.

weichen Pinsel Farbe abgeben, welche sich bequem auf Papier ausstreichen läßt. Die Aufstriche lassen sich nach dem Trocknen nicht abwischen; diese Farben sind also durch ein wasserlösliches Klebemittel gebunden. Solche Ausstriche habe ich in Feldern von zirka 25 mm Durchmesser auf Karton angebracht, wonach Tafel XIV hergestellt ist. — Von 8 bei mir befindlichen Würfeln ergaben 5, also mehr als die Hälfte, den typischen Farbenausstrich mit Wasser. Drei sind hingegen gegen Wasser ganz unempfindlich und geben auch bei einigem Reiben mit dem Pinsel keine Farbe ab. — Die 5 Würfel, welche beim Befeuchten mit Wasser Farbe abgeben, verhalten sich dabei übrigen nicht gleich. Zwei lassen die Farbe bei Befeuchtung sofort in saturiertem Ton ausstreichen, drei weitere schwieriger. — Man könnte denken, daß die gegen Wasser unempfindlichen Würfel ein anderes, nicht in

Wasser lösliches Bindemittel enthielten, und dann wohl ursprünglich in einer eigenen Abteilung des Farbenkastens lagen; aber es ist auch die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen, daß

Abb. 2. — Farbentiegel von Herne St. Hubert.

das ursprünglich wasserlösliche Bindemittel im Laufe der Jahrhunderte sich verändert hat und unlöslich geworden ist.

Das Bindemittel der wasserlöslichen Würfel kann kaum ein anderes sein, als Gummi arabicum. Einen kleinen Teil eines gelben Würfels habe ich mit Wasser leicht erhitzt und dann zu der klar gebliebenen Flüssigkeit absoluten Alkohol zugesetzt. Es entstand eine schwache, aber doch sichtbare Trübung von gefällter Gummisubstanz.

Daß die Alten wirklich Gummi als Bindemittel beim Malen benützt haben, geht aus Plinius hervor (XIII 67): „fit et e sarco colla — ita vocatur arbor et cummis — utilissima pictoribus ac medicis.....". Nach Vitruv (VII x 2) diente ferner Gummi

als Bindemittel für Schwarz zum Schreiben; er erwähnt es bei Besprechung der schwarzen Wandfarbe „inde collecta (fuligo) partim componitur ex gummi subacta ad usum atramenti librarii, reliqua tectores glutinum admiscentes in parietibus utuntur"; und ebenso Plinius (XXXV 43) „atramentum . . . librarium gummi, tectorium glutino admixto". Das Gummi kam aus Oberägypten.

Es hat also nach den Schriftzeugnissen schon im Altertum eine Wasserfarbenmalerei nach Art unserer Aquarelltechnik gegeben, die wir dann im Mittelalter sicher bezeugt sehen und zuerst bei Cennini genauer beschrieben finden. — Die Farben des Fundes von Herne St. Hubert wären aber der erste materielle Beweis dafür, daß bei den Römern die Aquarelltechnik bekannt war und nicht nur zur Erzeugung von Schreibtinte, sondern auch zur eigentlichen Wassermalerei mit verschiedenen Farben angewendet wurde, vermutlich besonders zu Ausstattung von Schreibwerken, in ähnlicher Weise wie bei den Papyri der Aegypter.

Hierfür lassen sich auch noch antike Bilder, welche eine Malerwerkstatt darstellen, als Belege anführen; in erster Linie die Miniatur in der Wiener Handschrift des Dioskorides, wo ein Maler eine Alraunwurzel kopiert. Das Zeichnungsblatt ist hier mit deutlich sichtbaren Nägeln an einem auf der Staffelei stehenden Brette befestigt. — Auf pompejanischen Wandgemälden haben die Bilder, an denen gemalt wird, öfters scheinbar Rahmen oder Leisten; (z. B. Helbig, Wandgemälde Taf. 4; Mau, Pompeji [1908] S. 292). Das will mir nicht recht verständlich scheinen wenn der Malgrund eine Holztafel war; da doch ein Rahmen um die Holztafel, die noch bemalt wird, nicht allein zwecklos, sondern dem Künstler beim Arbeiten auch hinderlich wäre. Mir scheint es sich eher um ein auf einem Brette befestigtes Blatt, Leinwand oder Papier, zu handeln; das Blatt ist kleiner als das Brett, dessen Ränder daher rahmenartig sichtbar sind. — Daß es sich bei diesen Bildern um Wassermalerei handeln muß, geht auch sonst ungezwungen aus der Darstellung hervor: aus der Form der Palette, dem dünnen, langen Pinsel, dem Farbenkasten u. s. w. — Bei dem Funde in Herne St. Hubert lagen übrigens wie gesagt

die Farbenwürfel in Fächern eines Holzkastens genau so, wie heutzutage noch die Aquarellfarben in ihren Behältern.

Trotz der Anhaltspunkte, die hiernach für Wassermalerei im römischen Altertum sprechen, braucht man übrigens nicht an eine Aquarelltechnik ganz im heutigen Sinne, unter fast ausschließlicher Verwendung von Gummi als Bindemittel, zu denken. Es können natürlich auch mancherlei andere wasserlösliche, bez. mit Wasser verträgliche Zusätze angewandt sein; für eine Anzahl der in Herne St. Hubert gefundenen Würfel muß das sogar für wahrscheinlich gelten.

2. Form. Zusätze. Herstellung. Wenn man die Würfel weiter miteinander vergleicht, so findet man, daß sie verschiedene Eigenschaften miteinander gemein haben. Zunächst zeigen alle, soweit sie ganz erhalten sind, die Form des Würfels mit sechs gleichen quadratischen Seiten. Die eine derselben ist bei allen die Gebrauchsfläche, von welcher der Maler Farbe entnahm; sie hat eine mehr oder weniger tiefen Aushöhlung und zeigt bei einem roten Würfel seitlich stehen gebliebene Ränder der Farbensubstanz. Die der Gebrauchsfläche entgegengesetzte Seite des Würfels ist durchweg unebener und rauher, als die übrigen, namentlich rauher, als die vier Seitenflächen, welche eine vollkommen glatte, wie mit dem Messer geschnittene Oberfläche aufweisen.

Diese Form und die Verpackung der Farbenwürfel innerhalb eines Holzkastens ähnlich unseren Aquarell-Farbenkästen läßt wohl darauf schließen, daß ihr früherer Besitzer sie nicht selbst angefertigt, sondern gekauft hat.

Das ist auch an sich wahrscheinlich. Bekanntlich führt Plinius an verschiedenen Stellen für die gebräuchlichsten Farben feste Preise an. In Pompeji fand sich ein Farbladen und auch die pompejanischen Wandbilder, die Malerwerkstätten darstellen, zeigen Farbenkästen, ähnlich dem von Herne St. Hubert. Dazu kommt, daß die losen Farben, welche in dem erwähnten Laden Pompejis in besonderen Gefäßen lagen, nicht je einen einzigen Farbstoff enthielten, sondern aus mehreren zum Gebrauch fertig zusammengemischt waren. Wir werden

weiter sehen, daß dasselbe auch bei einigen in Herne St. Hubert gefundenen losen Farben der Fall ist. (Eine solche fertige Mischung konnte ich jüngst auch bei einem blauen Farbenpulver nachweisen[3]), welches in einem Töpfchen bei Grundaushebungen am Hohen Weg in Straßburg i. E. im Fundament eines römischen Hauses gefunden wurde. Dieses Pulver bestand aus Caeruleum — dem sog. Frittenblau der antiken Malerei —, welchem gelbe und rote Farbstoffe und glasartige durchscheinende Teilchen beigemischt waren).

Die regelmäßige Gestalt der Würfel macht es wahrscheinlich, daß sie gewerbsmäßig hergestellt wurden und zwar so, daß für jede Farbe aus bestimmten Pigmenten, den erwähnten Zusätzen und einem zähflüssigen Bindemittel (vgl. weiter unten) eine Art Teig hergestellt und in der Dicke von zirka 1 cm ausgerollt bez. glatt gestaltet wurde. Dieser Teig wurde dann in kleine viereckige Stücke geschnitten.

Wird die Oberfläche der Würfelsubstanz bei etwa 40—100facher Vergrößerung im auffallenden Licht beobachtet, so erscheint sie rauhkörnig aber gleichfarbig. In dieser gleichfarbigen Fläche lassen sich jedoch hin und wieder dreierlei kleine Fleckchen unterscheiden: reine weiße opake Stellen, die seltener sind und wahrscheinlich Bleiweiß enthalten; dann mattweiße, glänzende Stellen, die aus durchsichtiger Silikatmasse (teilweise weißer Tonerde, s. u.) bestehen; und endlich graue kugelrunde opake Granula, die eine haarige Oberfläche aufweisen. — Diese drei Zusätze finden sich auch auf Bruchstellen der Würfelsubstanz.

Am wichtigsten und interessantesten sind die kleinen Granula; sie befinden sich in allen Würfeln; mit bloßem Auge sind sie gar nicht oder kaum wahrzunehmen, aber schon mit einer guten Lupe sichtbar. Es gelang mir einige Male, sie unter der Präparierlupe zu isolieren und für sich zu untersuchen. Sie haben eine organische Struktur und zeigen ein Netzwerk aus ganz dünnen Membranen, welche eine graue, dickflüssige, homogene Substanz einschließen. (Abb. 3.) Die mikro-

[3]) Münchener kunsttechnische Blätter (Werkstatt der Kunst, Leipzig, E. A. Seemann) S. 21.

skopische Textur ist der eines Insekteneies vollkommen ähnlich, doch konnte ich eine Eihülle oder eine ähnliche abschließende Membran nicht feststellen. Vielmehr zeigte die Grenze des Granulums unter dem Mikroskop vielfach frei vorragende Enden der erwähnten Substanz; das ist nicht auffallend, da sie im Präparat zerdrückt betrachtet wird. Wo die Granula an der Oberfläche der untersuchten Stücke herausgefallen sind, ist eine glatt begrenzte Hohlkugelfläche als die Stelle zu erkennen, wo sie gesessen haben. — Diese Granula weiß ich vorläufig ihrer Herkunft nach nicht unterzubringen. Vielleicht handelt es sich um einen körnigen Zusatz von einer Fäulnis oder Zersetzung verhindernden Substanz.

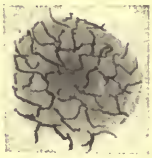


Abb. 3. Granulum.

Wenn kleine Stückchen der Würfel erhitzt werden, verbrennt ein Substanzanteil mit rauchender Flamme. Es entsteht dabei vorübergehend ein Geruch wie von Weihrauch.

3. Untersuchung der einzelnen Farbenwürfel.

1. Der Würfel, dessen Ausstrich Tafel XIV, 1 gibt, ist vollkommen gut erhalten. Aeußerlich ist seine Farbe braungelb und die Oberfläche teilweise zerklüftet. Schabt man diese Kruste ab, kommt ein schönes gelborange zum Vorschein. Ein kleines Fragment, zerdrückt, und in Canadabalsam eingebettet, bietet mikroskopisch die folgenden Eigenschaften: Die Substanz besteht aus zahlreichen Kristallen von hellgelber bis messinggelber Farbe, — regelmäßigen sechseckigen kurzen Säulchen von verschiedener Größe, aber immer derselben typischen Kristallform, — die weder in Wasser, noch Alkohol, Aether oder ätherischen Oelen löslich sind, vgl. Abb. 4; auch verdünnte Säuren haben keinen erheblichen Einfluß. Mit 3% Salzsäure erwärmt, gibt die Substanz etwas Eisen an die Flüßigkeit ab. Auf Zusatz von Blutlaugensalz entsteht blaue Färbung. Mit Kalilauge in der Kälte behandelt, werden die Blättchen blutrot. Mit verdünnter Schwefelsäure zunächst unverändert, werden sie beim Erwärmen, unter Abscheidung einer öligen Flüssigkeit in Tropfenform, langsam gelöst. Das Oel kristallisiert beim Erkalten zu einem Aggregat schwach licht – aber stark doppelbrechender Kriställchen, die sich

beim Erwärmen wieder verflüssigen. Starkes Erhitzen mit Schwefelsäure erzeugt Verkohlung der öligen Substanz. Erwärmt man die Kriställchen langsam, so verkohlen sie, färben sich erst braun, dann schwarz. Erst beim Glühen verbrennt die Kohle und die Blättchen werden blutrot. — Danach dürfte eine organische Eisenverbindung vorliegen, wahrscheinlich die Verbindung einer öligen Substanz mit Eisenoxyd oder Eisenhydroxyd, jedenfalls ein Kunstprodukt. Auffallend ist das Mißverhältnis zwischen Transparenz und Reflexion, indem die Kristalle im durchfallenden Licht stark transparent sind, im auffallenden Licht trotzdem, namentlich wo sie in Häufchen zusammenliegen, ein leuchtendes Gelb reflektieren. — In dem beschriebenen Würfel bilden solche gelben Kristalle den einzigen Bestandteil der Farbe, neben ihnen ist keine andere unter dem Mikroskop sichtbare Materie vorhanden.

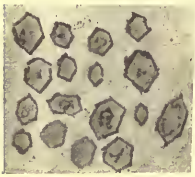


Abb. 4. — Gelbe Farbe, vgl. Tafel XIV 1.

Da die gelbe Substanz nach oberflächlicher Befeuchtung an einen weichen Pinsel sofort Farbe abgibt, welche sich bequem auf Papier ausstreichen läßt und dort haftet, so ist zu folgern, daß die Kristallmassen im Würfel durch ein wasserlösliches Bindemittel zusammengehalten werden, entweder Gummi oder eine mit Gummi emulgierte Substanz.

Diese Farbe ist bei mehreren anderen gelben und roten Würfeln des Fundes von Herne St. Hubert als zugemischter Bestandteil in wechselnder Menge nachzuweisen. Ein orangegelber Würfel besteht z. B. aus einer Mischung der gelben Kristalle mit einem organischen orangefarbigem Pflanzengelb, an dessen Teilchen noch die faserig-zellige Struktur nachweisbar ist.

Es handelt sich um eine der römischen Kunsttechnik geläufige Farbe, da ich sie außer in den Würfeln von Herne St. Hubert auch in den Wandmalereien von Rom und Pompeji angetroffen habe. Sie entspricht offenbar einem von Plinius wiederholt angeführten kostbaren Farbstoff, dem sil lucidum, das aus Gallien kam (Plinius XXXIII 158 und XXXV 36) und das Plinius zu den Ockern rechnet. Tatsächlich ist der kristallinische gelbe

Farbstoff dem gelben Eisenocker ähnlich, indem er in den Kriställchen einen Eisenoxydkern enthält und deshalb, wie der gelbe Ocker, rot brennt.

Wo die typischen sechseckigen Kristallplättchen dieser gelben Farbe gefunden werden, handelt es sich um antike Malerei.

2. Ein zweiter Würfel (Tafel XIV, 2), ebenfalls von gelber Farbe, besteht aus denselben sechseckigen Kristallen und gelbem Ocker, etwa zu gleichen Teilen gemischt. Die undurchsichtigen feinen Ockerteilchen sind neben den durchsichtigen Kristallen sofort sichtbar. Säuren haben auf diese Farbe keine Einwirkung; beim Glühen wird sie rot; sie läßt sich mittelst eines nassen Pinsels vom Würfel abnehmen und auf Papier auftragen, wo sie nach dem Trocknen festhaftet; auch dieser Würfel enthält also ein in Wasser lösliches Bindemittel.

3. Ein dritter Würfel (Tafel XIV, 3) hat eine unscheinbare, grüngraue Farbe. Er besteht aus einem Gemenge der erwähnten Kristalle mit gelbem Ocker und Schwarz (Kohle); diesem Gemische sind noch grünlich-graue Brocken zugesetzt, die aus grüner Erde und einem weißen Farbstoff bestehen. Beim Glühen verschwindet das Grün und wird braun; das Gelb (sowohl die Kristalle wie der Ocker), wird rot. Die Farbe läßt sich ebenfalls bequem mit Wasser ausstreichen.

4. Ein vierter wohlerhaltener Würfel (Tafel XIV, 4) von braunvioletter Farbe besteht aus einem Gemisch von natürlichem Eisenocker (Sinopia) und den beschriebenen gelben sechseckigen Kristallen. Dieser Mischung sind vereinzelte Teilchen einer gelbroten Farbe in Form scharfkantiger Brocken zugesetzt, wahrscheinlich Sandarak (Realgar). In Salzsäure verändert sich die Farbe nicht. Auf Zusatz von gelbem Blutlaugensalz entsteht blaue Färbung. Beim Glühen wird die Substanz erst schwarz und dann wieder rot. Die Farbe läßt sich bequem mit Wasser ausstreichen.

5. Ein fünfter Würfel von graugrüner Farbe, enthält gelben Ocker in ganz feiner Körnung; daneben einen homogenen roten bis violetten und einen feinkörnigen ebenfalls roten Farbstoff; ferner grüne Brocken, die aus einem homogenen organi-

schen Gelb und großen kantigen Stücken einer tief himmelblauen Farbe in Form von sogenannten Fritten bestehen; dieser Mischung sind endlich zu etwa dem vierten Teil der ganzen Substanz die vorbeschriebenen, gelben Kristalle zugesetzt. Der Würfel ist gegen Wasser vollkommen unempfindlich und gibt keine Farbe an einen befeuchteten Pinsel ab. — Von besonderer Bedeutung ist der Nachweis der blauen Fritten. Sie sind identisch mit dem Kyanos des Theophrast und dem Caeruleum des Vitruv und des Plinius. Dieser Farbstoff ist durch seine optischen und chemischen Eigenschaften jedem anderen Blau gegenüber charakterisiert[4]) und kommt nur im Altertum vor; nach dem 5. Jahrhundert unserer Zeitrechnung ist er aus der Kunsttechnik verschwunden. Wo er gefunden wird, handelt es sich also um Malereien antiken Ursprungs.

Wären die Funde von Herne St. Hubert nicht so wie so ins 4. Jahrhundert datiert so würde der Nachweis des Caeruleums allein genügen, ihr Alter festzustellen.

6. Von besonderem Interesse ist ein ganz erhaltener Würfel von violettroter bis braunroter Farbe. Bei etwa 40facher Vergrößerung in auffallendem Licht bemerkt man auf der leichtkörnigen, braunroten bis schokoladenfarbigen Oberfläche vereinzelte weiße Flecke und die schon erwähnten grauweißen Granula mit rauher, wie haariger, Oberfläche, die sich auch in anderen Würfelfarben finden. Der Würfel gibt, mit Wasser befeuchtet, keine Farbe ab. Schabt man mit der Messerklinge etwas Substanz von seiner Oberfläche weg, so erscheint die Schabstelle glänzend.

Das abgeschabte Pulver, in Canadabalsam bei 200—400facher Vergrößerung im durchfallendem Lichte untersucht, besteht aus körnigem gebrannten Ocker, vermischt mit geringen Mengen der beschriebenen sechseckigen Kristalle; zwischen diesen Farbstoffen liegen noch hin und wieder transparente weiße, leicht opalisierende Massen, die aus meist scharfkantigen ganz homogenen Platten und Schollen bestehen, in Säuren und in der

[4]) Münchener kunsttechnische Blätter, Oktober 1913.

Glühhitze beständig sind; also Silikate. Unter den roten körnigen Teilen befindet sich ein hellrot bis purpur durchschimmernder Bestandteil, der eine homogene schleimige Beschaffenheit zeigt, und wohl als Konchilienfarbe zu betrachten ist. Diese Farbe, offenbar das Purpurissum der Alten, ist stellenweise dichter geballt, stellenweise in dünner Schicht mit dem körnigen Rot vermischt. Bei Einwirkung von schwachen Säuren schienen einzelne Stellen blaue Färbung anzunehmen. — In seinem mikroskopischen Verhalten stimmt dieser Farbstoff vollkommen überein mit aus der Purpurschnecke (Murex brandaris) bereitetem, auf Kreide niedergeschlagenem Purpur, den der in der Farbentechnik viel erfahrene Forscher und Maler Ernst Berger vor Jahren in Neapel angefertigt hat. Bei einer Probe, die mir freundlichst zur Verfügung gestellt wurde, war die Purpurfarbe größtenteils aus der Kreide herausgetreten und hatte sich auf dem Grunde eines Uhrglases, in welchem mir die Farbe übersandt wurde, als rote bis violette schleimige Masse angesammelt. Sie glich in Farbe und mikroskopischer Beschaffenheit der beschriebenen Purpurfarbe vollständig. Zwischen diesen verschiedenen Pigmenten finden sich noch vereinzelte hochgelbe, faserige Pflanzenteile.

Wird die Würfelsubstanz auf dem Platinblech erhitzt, so verbrennt ein Teil mit rauchender Flamme; die Substanz schwärzt sich zunächst unter Entwicklung eines deutlichen Horngeruches, und wird später rot. Es sind dann mikroskopisch nur die roten Körner des gebrannten Ockers und einzelne weiße Teile (teils die erwähnten Silikate, teils Asche) übrig geblieben.

Bei der Untersuchung zahlreicher Fragmente aus pompejanischen und römischen roten Wandtektorien habe ich das Purpurissum niemals nachweisen können, obwohl Plinius seiner bei der roten Wandfarbe ausdrücklich erwähnt, wobei er angibt, daß es mit Ei aufgetragen werde, und zwar auf einer Unterlage von Caeruleum, wenn man eine Purpurfarbe von Sandyx (Mennige), wenn man die Farbe des Zinnobers hervorbringen wolle; trotzdem der angegebene Untergrund in den Fragmenten häufig angetroffen wurde, fehlte das Purpurissum immer.

Es darf wohl angenommen werden, daß es im Laufe der Zeit seine Farbe eingebüßt hat. — Demgegenüber beweist der Fund von Herne St. Hubert, daß das Purpurissum in der Würfelsubstanz über $1^1/_2$ Jahrtausend erhalten bleiben konnte.

B. DIE TIEGELFARBEN.

Außer den Farbenwürfeln wurden mir auch verschiedene Proben von Farben zur Untersuchung übergeben, die ebenfalls dem Funde von Herne St. Hubert angehören, aber in kleinen Bronzetiegeln untergebracht waren.

Unter diesen Tiegelfarben waren einige von besonderem Interesse.

1. Eine grünblaue Farbe (Tafel XIV, 5) besteht vorzugsweise aus Indigo, vermischt mit einem organischen Gelb und braunen umbraähnlichen Teilen. Die Indigoteilchen erscheinen sehr fein verrieben und daher von kleinster Körnung. Sie sind überall in Verbindung mit durchsichtigen, glasartigen, aber wenig scharfkantigen Brocken und Schollen, auf deren Oberfläche sie festhaften, vgl. Abb. 5. Einzelne solcher Schollen werden von den blauen Teilchen ganz bedeckt und eingehüllt; andere zeigen nur wenig Blau auf ihrer Fläche. Freie blaue Teilchen ohne Schollenunterlage sind nur ganz ausnahmsweise zu finden. — Wird von dieser Farbe eine kleine Probe auf dem Platinblech in die Flamme gebracht, so verbrennt sie, zunächst schwarz werdend, mit violetter Flamme. Nach dem Glühen ist alles Blau und Gelb verschwunden und nur eine braungelbe Masse aus durchscheinenden Schollen übrig geblieben. — Der verwendete Indigo war also auf einem Substrat von Tonerde niedergeschlagen. Auch in neuester Zeit werden Pigmente von einer ähnlich starken Färbekraft wie der Indigo, z. B. bestimmte Teerfarben, auf einerGrundmasse von schwefelsaurem Baryt oder Tonerde niedergeschlagen, um die Farbkraft zu vermindern, d. h. die Farbe zu verdünnen, ohne sie mit Weiß mischen zu müssen. Diese sogenannten Substratfarben sind erst seit kurzem in Gebrauch und gelten als eine wertvolle farbentechnische Errungenschaft der Neuzeit. Nun zeigt die mikroskopische

Untersuchung der Farben von Herne St. Hubert, daß die alten Römer bereits Substratfarben gekannt und den Indigo auf Tonerde präpariert haben. — Die Farbe besitzt hier eine eigentümlich matte grünlich-blaue Nuance, ähnlich einer Pastellfarbe, und eine besondere Schönheit. Sie war nach den Ergebnissen der mikroskopischen Untersuchung schon zum Gebrauch fertig gemischt in den Bronzetiegeln vorrätig; auch enthält sie bereits ein Bindemittel da sie, mit Wasser ausgepinselt, auf Papier haftet, zwar nicht so fest wie die Würfelfarben, aber doch mehr, als es bei einem einfachen Farbpulver ohne Bindemittel der Fall sein könnte. Wahrscheinlich ist auch hier das Bindemittel ein Gummi. — Vitruv VII 14, 2 und Plinius XXXV 46 erwähnen den Indigo als Farbe; er wurde zur Wandmalerei (nach Plinius) nicht verwendet.

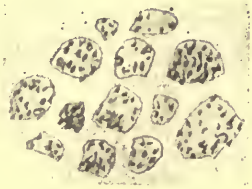


Abb. 5. — Indigo, vgl. Tafel XIV, 5.

Die Farbe aus Herne St. Hubert enthält den ersten aus eigentlich antiker Zeit auf uns gelangten Indigo; bisher hatte ich ihn nur in den blaugefärbten Fäden eines koptischen Gewebes nachweisen können [5]).

Für die Verwendung des Indigo als Malerfarbe ist der Fund wichtig, weil er beweist, daß Indigo, in der hier angetroffenen Mischung mit Gelb und in Verbindung mit Tonerde, unbegrenzt haltbar ist.

2. Eine neutral graue bis grauschwarze Farbe, (Tafel XIV, 6) läßt sich ebenfalls mit Wasser ausstreichen und liefert eine eigenartige Nuance. Ebenso wie der Indigo haftet sie auf Papier, wenngleich nicht so fest wie die Würfelfarben. Bei der mikroskopischen Untersuchung und bei etwa 300facher Vergrößerung des in Canadabalsam eingelegten Pulvers sieht man, daß es aus einem sehr feingekörnten schwarzen Farbstoff besteht, der mit ebenfalls fein geriebenen, weißen, durchsichtigen Teilchen gemischt ist. Die letzteren bestehen zum geringen Teil aus einem spärlich zugemischten durchsichtigen Silikat, größtenteils aus feingeriebener Kreide. Wird das Pulver mit Salzsäure

[5]) Münchener kunsttechnische Blätter, Oktober 1913.

($2\,^1/_2\,\%$) versetzt, so verschwindet die Kreide unter starkem Aufbrausen und es bleibt neben reinschwarzem Pulver und etwas Silikat ein gelblicher Kalkrückstand. Wird die Farbe so wie sie im Tiegel vorhanden war, auf dem Platinblech im Feuer geglüht, so verschwindet alles Schwarz und es entsteht eine weißgraue bis gelbliche Masse aus den vorgenannten übrigen Bestandteilen — Silikaten, Kalk und Asche. Auch diese Farbe ist im Bronzetiegel offenbar zum Gebrauch fertig vorrätig gewesen. Ihr Ausstrich hat einen stumpfen Ton, ähnlich unseren Pastellfarben.

Der schwarze Farbstoff ist ein organisches Produkt, eine Kohle. Er zeigt ein ungemein gleichmäßig feingeriebenes Korn; die einzelnen Elemente sind fast alle von derselben Größe oder vielmehr Feinheit, so daß sie erst bei 400facher Vergrößerung voneinander unterschieden werden können. Die Kohlen von verbranntem Holz, Zweigen und Blättern, von verbranntem Pech oder auch Lampenruß, welche in den Wandmalereien Pompejis und Roms viel als Schwarz benutzt sind, haben nun ein anderes viel gröberes und vor allem viel unregelmäßigeres Korn. Dies und die sonstigen mikroskopischen Eigenschaften machen es wahrscheinlich, daß in dem schwarzen Bestandteil der grauen Tiegelfarbe das von Plinius (XXXV 43) erwähnte „atramentum indicum", vorliegt also der Farbstoff, den wir jetzt „chinesische Tusche" nennen. Mikroskopisch ist nach der Farbe und dem Korn die größte Aehnlichkeit vorhanden; kein anderes mir bekanntes schwarzes Pigment hat die außerordentliche Feinheit und Gleichförmigkeit der chinesische Tusche.

Zwar berichtet wie gesagt schon Plinius (l. c.) von dem Gebrauch dieser Tusche in der römischen Malerei, aber der Fund von Herne St. Hubert liefert uns den ersten materiellen Beweis ihrer Anwendung. Die Anwesenheit der chinesischen Tusche kann uns als weiteres Argument für die Annahme dienen, daß der römische Maler von Herne St. Hubert die Wassermalerei ausgeübt hat.

Von dieser Farbe erhielt ich noch eine zweite Probe von einer dunkleren mehr schwarzen Nuance. Die mikroskopischen

Bestandteile sind dieselben, nur fanden sich hier weniger weiße und durchsichtige Teile (Tafel XIV, 7).

3. Eine schöne rote Farbe (Tafel XIV, 8) besteht aus einem feinkörnigen Pulver. Die mikroskopischen Bestandteile sind Zinnoberteilchen, vermischt mit rotgelben, stark durchsichtigen, scharfkantigen Brocken Sandarak (Realgar). Dieser Mischung sind noch eine Menge feiner, durchsichtiger Silikatteilchen zugesetzt. Beim Erhitzen in der Flamme wird die Substanz schwarz und verschwindet beim Glühen. Der Ausstrich mit Wasser liefert eine schöne rote Fläche.

4. Eine andere ebenfalls rote Farbe (Tafel XIV, 9) in Form einer ovalen, runden, etwas ausgehöhlten Platte hat eine außerordentliche Härte. Mit der Messerklinge angeschabt, zeigt sie eine glatte glänzende Fläche. Die Farbe besteht aus natürlichem Eisenocker (Sinopia) in sehr feiner Pulverform; ihm ist grüne Erde zugesetzt und außerdem vereinzelt durchsichtige, scharfkantige ganz homogen grüne Brocken (Malachit = Chrysocolla). Beim Glühen wird die Substanz schwarz und beim Erkalten wieder rot; die Teilchen von grüner Erde sind bräunlich geworden. — Die Farbe läßt sich mit Wasser ausstreichen; auch sie enthält also ein Bindemittel, welches eine ziemliche Haftbarkeit vermittelt.

5. Weiter findet sich unter den von Herrn Huybrigts mir übersandten Farben auch eine, welche schon der genannte Gelehrte als „terre non fabriquée" bezeichnet, die gänzlich ohne Bindemittel zu sein scheint und dem entsprechend auch nur wenig auf Papier haftet. Sie besteht aus Ocker und zeigt ziemlich grobe, leichtzerdrückbare, größere und kleinere Stücke. Diese Stücke sind im Laufe der Zeit stark verändert; ihre äußere Schicht ist dunkelbraun bis violettbraun (vergl. Tafel XIV, 10), der innere Kern bedeutend heller. Die Veränderung der äußeren Schicht betrifft die Körnchen des Ockers selbst. — Fremde Bestandteile, wie etwa Bronzeteilchen vom Tiegel, habe ich nicht gefunden.

6. Eine andere Probe einer Ockerfarbe zeigt ebenfalls neben den feinen hellen Ockerteilchen noch einen hellen, durchsichtigen Bestandteil, der sich teils in Salzsäure löst (Kreide), teils als

glasartige Platten und Schollen (Silikat) zurückbleibt. Der Ausstrich dieser Farbe liefert ein schönes, ziemlich helles Gelb (Tafel XIV, 11).

7. Endlich wäre noch ein schönes Rot zu erwähnen (Tafel XIV, 12). Die Farbe ist ein feines Pulver. Bei 400facher Vergrößerung zeigt es sich, daß zwei rote Farbstoffe nebeneinander vorhanden sind — ein undurchsichtiger, feinkörniger, stark lichtreflektierender und ein durchsichtiger, gelber, bis gelbroter, der fast homogen ist, und wenigstens bei der erwähnten Vergrößerung noch kein Korn, dagegen eine Neigung zum Ausfließen bez. zur Schlierenbildung erkennen läßt. Die Hauptmasse der Farbe wird durch den ersteren Farbstoff gebildet. Diesen Farbstoffen finden sich noch durchsichtige, kleine Teilchen beigemengt, die teils in Salzsäure sich lösen (Kreide), teils als glasartige Reste (Silikate) zurückbleiben. Tafel XIV, 12 zeigt den Charakter dieses eigenartigen Rot, welches mit der alten Sinopia, identisch sein dürfte. — Diese bei Plinius (XXXV 6) beschriebene Farbe kam nach Strabo, p. 540, sowie nach Dioscorides, Buch 5, cap. 111, aus Kappadozien, wo sie in Höhlen gegraben und nach Sinope (dem Exporthafen des Schwarzen Meeres) gebracht wurde; daher ihr Name. Plinius unterscheidet je nach der Färbung und der Konsistenz drei Sorten. — In Kleinasien, unweit Konia, dem alten Iconium, existieren nun in den Bergen, wie vor etwa 10 Jahren bekannt geworden ist, noch heute verlassene Stellen, aus denen zur Römerzeit Rötel gefördert wurde. Durch Vermittelung des deutschen Handelsagenten in Konstantinopel habe ich vor etwa 5 Jahren einige Proben von „Bergrot“ oder Rötel aus dieser Quelle erhalten und mikroskopisch untersucht. Sie stimmen vollkommen mit der Farbe von Herne St. Hubert überein. Beide sind aber von allen mir bekannten Rötelarten (Englisch- oder Indisch-Rot etc.) erheblich verschieden.

C. DIE SCHWAMMSUBSTANZ.

Unter dem Farbenmaterial, welches der Fund von Herne St. Hubert zu Tage förderte, war endlich eine matte, braune Substanz, die sich sowohl unter den Bruchstücken der mir zu-

gesandten Farbenwürfel, als auch in kleineren braunen Brocken unter den Tiegelfarben befand. Die Substanz hat eine glänzende bis mattopaleszierende, tief gelbbraune Färbung und ist leicht zu Pulver zerreibbar. Sie läßt sich mit Wasser nicht ausstreichen.

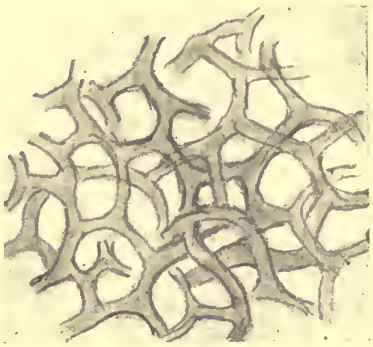


Abb. 6. — Schwammgewebe.

Bei der mikroskopischen Untersuchung erweist sie sich als ein Schwammgewebe. Es handelt sich um eine, unserem Badeschwamm (espongia officinalis) nahestehende Schwammart, welche, in reinem Zustande dicht zusammengepreßt, die braune Substanz ausmacht. Die Masse besteht aus einem engmaschigen Konvolut sich verzweigender und miteinander anastomosierender braungelber Fasern. Die Fasern besitzen ein zentrales Lumen, welches sich in alle Verzweigungen fortsetzt und auch durch die Knotenpunkte des Netzwerkes in die Ramifikationen zu verfolgen ist. Die mikroskopischen Eigenschaften des Schwammgewebes sind so wohl erhalten, daß die in Canadabalsam eingebetteten Teilchen noch heute mustergültige Präparate zur Demonstrierung von Schwammgeweben abgeben könnten, vgl. Abb. 6.

Wird ein Teilchen der Schwammsubstanz auf dem Platinblech in der Flamme geglüht, so tritt beim Verkohlen ein intensiver Geruch nach verbranntem Horn auf; bekanntlich bestehen ja die Schwämme aus stark transparenter Hornsubstanz. Bevor die Substanz schwarz wird, nimmt sie eine tief braunrote Färbung an (wie die Eiweißkörper), ohne ihre Transparenz zu verlieren.

Es fragt sich nun, welche Bedeutung der Anwesenheit dieser Substanz im Farbenkasten und bei den Tiegelfarben des Fundes von Herne St. Hubert zukommt. Das nächstliegende wäre wohl, an einen von dem Maler bei den Farben zurückgelassenen Schwamm zu denken, der etwa zum Wegwischen verfehlter Stellen beim Aquarellmalen, oder zum Tupfen diente.

Aber es spricht manches gegen diese Auffassung. Zunächst wurde der Schwamm an zwei Stellen gefunden, im Farbenkasten als (vielleicht vermeintliches) Würfelbruchstück und unter den Tiegelfarben; weiter zeigt die mikroskopische Untersuchung, daß die Schwammsubstanz bei der ersten Probe fest zusammenhing mit einer Holzwand, wohl einer Leiste des Kastens, also im Kasten verpackt war.

Es besteht mithin die Möglichkeit, daß die Schwammsubstanz als Malmittel gedient hat, d. h. als Füllmaterial zwischen den verwendeten Pigmenten, um sie durch ein transparentes, dichtes Medium aufzulockern. Die getrocknete Schwammsubstanz, als verzweigte Hornmasse, eignet sich dafür sicher mehr, als sonstige Eiweißkörper, wie sie zum selben Zwecke gebräuchlich waren und noch sind. Sie ist sehr transparent und unveränderlich und läßt sich, zu Pulver verrieben, den Pigmenten leicht zumischen. Auch sonst finden sich in alten Farben solche Zumischungen in Form homogener, durchsichtiger Teile, kurzer, bandartiger Bruchstücke, die sehr wohl Teilchen von gepulverter Schwammsubstanz sein können und zwischen den Pigmenten liegen. — In römischen und pompejanischen Wandfarben sind sie rot bis braunrot, was daher kommt, daß die Schwammsubstanz beim Erhitzen rot wird, ohne ihre Transparenz zu verlieren.

Welche Bedeutung aber dem Schwamm auch zukommen mag, jedenfalls würde seine Verwendung, sei es als Füllmaterial in den Farben, sei es als Pinsel (Plinius IX 148) oder als Wischmittel, mehr für Aquarellmalerei, als für Wachs- oder Oelmalerei sprechen.

Schlußfolgerungen.

Wenn wir fragen, welche Schlußfolgerungen aus den mikroskopischen Untersuchungen der Farben des Fundes von Herne St. Hubert sich ergeben, so ist als wichtigstes Resultat der Nachweis zu betrachten, daß vorwiegend organische Substanzen als Farbstoffe dienten.

Hauptvertreter derselben ist, abgesehen vom Indigo und der Tusche, der kristallinische gelbe Farbstoff, der S. 227 f. beschrieben wurde, eine der jetzigen Farbentechnik unbekannte

Farbe. — Das Ueberwiegen der organischen Pigmente erklärt, daß große Mengen organischer Substanz nachgewiesen wurden; dieser Umstand darf daher nicht für das Vorhandensein eines organischen Bindemittels bezw. bestimmter Derivate eines Bindemittels verwertet werden und zwar um so weniger, als wahrscheinlich auch die beschriebene Schwammsubstanz unter dem Material der chemischen Untersuchungen mit vorhanden war und ihr Resultat beeinflußt hat. — Eine weitere Schlußfolgerung ist, daß die erwähnten organischen Farben und die Schwammsubstanz, letztere mit Beibehaltung ihres typischen Gewebscharakters, sich über 1500 Jahre vollkommen gut erhalten haben. Das gilt speziell auch für die Indigofarbe, welche, wie die mikroskopische Untersuchung ergibt, schon bei den Alten in Verbindung mit Tonerde als Substratfarbe benützt wurde. — Für die Beurteilung der Technik der antiken Malerei ist ferner der Nachweis zu beachten, daß den Alten die Aquarellmalerei geläufig war, indem in einer Anzahl von Würfelfarben ein wasserlösliches Bindemittel festgestellt werden konnte. Endlich hat die mikroskopische Untersuchung der in Herne St. Hubert gefundenen Farben ergeben, daß viele davon in ihren Farbstoffen mit den Wandfarben in Rom und Pompeji völlig übereinstimmen. Diese Uebereinstimmung gibt sich auch zu erkennen in den Ausstrichen (vergl. Tafel XIV), welche in ihrem stumpfen und dabei saturierten Ton eine auffallende Aehnlichkeit mit pompejanischen Farben haben.

Weimar. E. Raehlmann.

VETRI DORATI DEL TERZO SECOLO D. CR.

di CARLO ALBIZZATI.

(Tavola XV, fig. 1-4.)

Il vetro dorato inedito del Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana che pubblico qui (tavola XV, 1), appartiene ad un gruppo, notevole, tra i così detti « vetri cristiani », per le sue peculiarità stilistiche e tecniche [1]). E poichè il nuovo esemplare integra quelli editi, recando nuovi elementi, sia per la loro databilità che per la nozione critica dello stile, ho stimato necessario ristudiare in ispecial modo i due già noti che hanno maggiore affinità con questo e che ci danno con lui più utile scambio di comparazioni; cf. tav. XV, 2 e fig. 3-4.

Un singolare interesse porge anzitutto lo studio della *tecnica* [2]). Gli studiosi che rivendicarono l'autenticità di questi medaglioni, messa in dubbio dal Garrucci [3]) per la loro stessa finezza d'esecuzione, vollero distinguerli dalla numerosissima serie dei fondi di tazze, attribuendo quelli ad artigiani, questi ad artisti, che lavorassero con tutt'altro scopo e con tutt'altra tecnica. Chi ha famigliarità col materiale vede quanto sia fittizia tale distinzione, poichè abbiamo fondi di tazze assolutamente identici a questi dischi [4]) e possiamo salire per gradi dal grafito più

[1]) Cfr. A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, I, p. 404 segg. — W. de Grüneisen, Le portrait, p 76-77, ove è riferita tutta la bibliografia. — G. Lehnert, Geschichte des Kunstgewerbes, I p. 162 Swarzenski. - O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst p. 307 seg. — P. Toesca, Storia dell'arte italiana, I, p. 63 seg. (le supposizioni circa la tecnica non si basano su alcun dato positivo).

[2]) Debbo ringraziar vivamente il Prefetto della Biblioteca Vaticana Monsignor Prof. Achille Ratti per avermi dato modo di esaminare il materiale nelle condizioni più favorevoli.

[3]) Cfr. Grüneisen, l. c. p. 74 seg. — Garrucci, Vetri cemeteriali, tav. XXXIII 3; XXXVI 5; XLII 1.

[4]) Grüneisen, l. c. p. 82 seg.

rozzo al più elaborato, secondo la capacità degli artefici nelle stesse officine.

Sopra un disco od un ovale di vetro colorato [5]), spianato a smeriglio, l'artefice applicava con una resina [6]) la foglia d'oro. Nelle riproduzioni di vetri cristiani oggi si adopera l'oro da libretti di venticinque foglie (cm.^{2} 64 l'una) per grammo. Assai più pesante è la foglia d'oro di questi dischi (circa cinque per grammo) come possiam vedere da un frammento vaticano, dove alcuni lembi sono sollevati dal fondo. Segnati i contorni con una punta d'acciaio e levati i fondi con delle stecche di bosso o altro legno duro, sostituendo in argento o in oro d'altro colore alcune porzioni della figura, l'artista eseguiva il disegno incidendo le linee con una punta sottilissima. Guardando per trasparenza, le figure appaiono come in un negativo fotografico, poichè la luce attraversa le linee che si vedono scure per riflessione e rimane ostacolata dagli spazî risparmiati nell' oro che formano le parti lumeggiate. L'immagine, ingrandita a cinque o sei diametri, mostra un tratteggio fittissimo eseguito a brevi linee inclinate a destra e sovrapposte a zone che s'incrociano, per ottenere gli scuri, specialmente nelle capigliature. Sul primo disco la custodia di cristallo incoloro s'applicava a freddo, con un forte mastice, nella maniera usata oggidì per unire le lenti in un obbiettivo fotografico. La giuntura a caldo, con vetro soffiato o saldato in muffola [7]), è da escludersi per più ragioni. Anzitutto la facilità con la quale le due pareti si disgiungono. Su dieci esemplari del Museo Vaticano, quattro hanno perduto il controvetro, ciò che non avviene mai quando la fusione ha unito le pareti in un corpo solo. Questi medaglioni non presentano poi, nella foglia d'oro, quelle caratteristiche spaccature poligonali prodotte dalla saldatura per l'irradiazione calorica nel vetro rammollito, che si

---

[5]) Per lo più diafano. La collezione vaticana ha un esemplare su smalto opaco, azzurro chiaro, inedito e segnato col No. 436.

[6]) Adesso i vetrai di Venezia adoperano la essenza di trementina. Il mio buon amico Sig. Carlo Bottacin, fabbricante di vetri artistici in quella città, mi ha fornito, con la più squisita cortesia, tutti gli schiarimenti opportuni.

[7]) Questo processo non è conosciuto dal Kisa, Das Glas, im Altertum, ma fu assai usitato.

vedono sempre nelle tazze a fondo saldato [8]). Aggiungasi che la deformazione prodotta dal calore avrebbe distrutto la finezza delle sfumature, spostando e contorcendo le linee [9]). I due vetri uniti erano poi eguagliati nello spessore con la ruota di smeriglio in guisa da risultarne un profilo conico con la rastremazione all'indietro. Quando il disco doveva decorare un piatto o una tazza lo si saldava riscaldando solamente l'orlo con il cannello ossidrico. Il carattere delle mie osservazioni fatte sul materiale esclude per se stesso qualunque discussione per confutare l'invalsa opinione di « pittura aurografica » lucidamente esposta dal Grüneisen, l. c., pag. 76-77. Mi basti osservare che, come bene ci avverte quell'autore, il solo originale studiato a tale scopo è il disco di Brescia incassato in modo da non poter mai vedersi contro la luce.

I.

(Tavola XV, 1 e figure 1 e 2 [10].)

Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana, inventariato col n. 313. Diametro 48 mm. circa; spessore del cristallo dorato 2 mm.,

[8]) Specialmente visibili: Garrucci l. c. VIII 5; XXV 7; XXVIII 5. Il Grüneisen, l. c. p. 77, credette che fossero le giunture dei pezzetti di foglia d'oro, giustapposti uno per uno. La regolarità e la direzione non ammettono dubbio sul carattere fisico della causa che le ha prodotte, senza contare l'inverosimiglianza del processo tecnico supposto per le sue stesse difficoltà materiali.

[9]) La temperatura occorrente è di gradi centigradi 600 e il disco da saldare deve essere infuocato lentamente in fornace o in muffola. In quest'ultima guisa si producono con grande facilità bolle (Garrucci l. c. tav. VII 1) e contorsioni alla superficie (l. c. tav. VIII 5 e altri vetri, non riprodotti, della collezione Vaticana). Il solo caso noto d'un vetro decorato con pezzettini di foglia d'oro, riportati sul fondo per ottener le figure, è la tazza di Tresilico pubblicata da G. Moretti in Bollettino d'arte 1913 p. 226 segg., ove per altro non v'è alcun particolare in grafito e gli orli delle laminette si sovrappongono. Il contorno deve essere sempre ripassato a punta e la decorazione copre una superficie minima. Questa, con ogni probabilità, è la tecnica ricordata da Theophilus, Schedula II cap. 15, che riusciva incomprensibile al Kisa, l. c. p. 844. La tazza per altro è d'età ellenistica. Cfr. Arch. Anz. 1914 p. 197 e 199.

[10]) Trovato nel 1878 nelle Catacombe di S. Callisto. Ricordato da Armellini, Gli studî in Italia, p. 78. — H. Vopel, Die Altchristlichen Goldgläser, Freiburg 1899, lo cita al n. 76 della sua lista che segue la dissertazione.

del vetro di custodia 1 (compl. 3). Fondo azzurro diafano; diametro dell' immagine mm. 43.5, limitato da un filetto circolare tracciato a compasso: disco perfettamente piano, arrotato sul-

Fig. 1. — Tavola XV, 1; ca. 2 : 1.

l'orlo. Oro giallo tranne l'orlo della tunica sul collo a sinistra, che ha la tinta rossastra del rame. In argento la piccola porzione triangolare della tunica sull'omero destro. Iscrizione circolare nel campo:

EUSEBI ANIMA DULCIS [11]).

Ritratto d'un uomo d'età matura, con il busto disegnato di fronte fino a mezzo il petto e il capo insensibilmente chinato,

---

Evidentemente egli non conosceva l'originale perchè, trascrivendo dal Garrucci, pone questi medaglioni nell'elenco dei falsi.

[11]) Apostrofe frequente sui vetri dorati. Cfr. CIL. XV n. 7027-34-50-51-53.

mosso lievemente a destra in modo da mostrare tutta la guancia destra, scorciando l'altra circa a metà. Lineamenti regolari; la fronte, assai alta, segna un principio di calvizie mal celata da un ciuffo di capelli piegato a destra che la copre nel mezzo. Il collo è muscoloso con la sporgenza della tiroide e la fossetta accentuate. Sopra le tempie i capelli son tagliati assai corti. Lo sguardo aggrottato, fisso in avanti e la leggera contrazione delle labbra danno al viso un'espressione di pensosità e d'energia. La testa è illuminata come se i raggi cadessero dall'alto a destra, attraverso l'apertura formata dal tondo. Soltanto le fattezze più rilevate del viso sono in piena luce, mentre le ombre si modellano con forza tutto intorno e quella del mento scende fino a metà del collo. Sopra la tunica — di cui appare un lembo dell'orlo colorato presso il collo a sinistra, e la stoffa, in argento, al sommo dell'omero — egli porta la clamide frangiata, allacciata da una fibula a croce, fig. 2.

I ritratti virili dei vetri dorati recano quasi tutti la toga contabulata. Insieme al nostro vetro fa una eccezione soltanto un disco del South Kensington Museum, con il busto d'un centurione, insignito della vitis che per lo stile va collocato presso il n. 3 e un fondo di piatto del Vaticano con il ritratto a figura intera d'un maestro carpentiere [12]) rappresentato in abito professionale: tunica cinta con maniche aderenti e brache o tzangae; simile in tutto, tranne il mantello, alle piccole figure d'operai al lavoro, disegnatenel campo. Nel caso nostro propendo a credere che si tratti d'un soldato in abito, per così dire, di città, con la tunica cinta e la clamide o sagum, come ne vediamo rappresentati su cippi funebri quasi contemporanei a questo vetro [13]).

---

[12]) Lehnert l. c. p. 165, fig. 144. — Garucci l. c. XXXIII 3. — Molto probabilmente si tratta anche in quest'ultimo caso di persona addetta all'esercito: un capo sezione del genio militare. Di ciò mi persuade l'alta mazza a grosso pomo che già il Saglio (Dictionnaire des antiquités I, p. 642) reputò insegna onorifica ed è simile alla vitis del centurione sull'ara funebre del Vaticano, Galleria lapidaria n. 163, Amelung, Skulpt. Vat. Mus. p. 287 tav. 30, ove l'impugnatura risulta discoidale in prospettiva.

[13]) Cfr. Amelung. l. c. I p. 263 tav. 23 (n. 137 b). Che tale sia l'abito di guarnigione opina il Cagnat (Daremberg-Saglio II p. 791) riproducendo

Il viso adusto bene s'addice ad un uffciiale anziano, indurito alla fatica del campo in un'età di guerre travagliose. Lo stile si ritrova nella statuaria intorno alla metà del terzo secolo. È una scuola che fiorì tra Maximinus e Gallienus, ove si sente l'anima di un grande maestro, tra i più grandi della scultura. Diverso dallo stile ellenistico che con le sue minute analisi del vero, ci dà delle teste che sembrano calcate sul vivo, e dal modellato classicheggiante idealizzato dalle forme levigate, maestose e talora un po' fredde, l'ultimo grande stile della plastica romana ftrae dalla forma individuale, con una sintesi rapida, il ritratto [14]) ed è in questo il più romanamente originale di tutti.

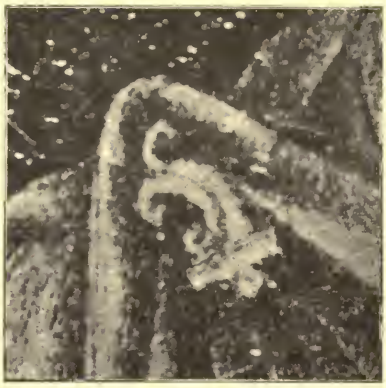


Fig. 2. — Fibula.

Giova fare il confronto con l'opera databile di maggior pregio, la testa di Maximinus (235-38) dell'Antiquarium di Monaco [15]). Il viso è fortemente modellato dal teschio, sul quale l'artista dà risalto ai muscoli con bruschi effetti d'ombra, lavorando con una certa durezza quasi a colpi di sgorbia. Gli zigomi e le mascelle hanno forte sporgenza sopra le magre guance. Il mento fortemente accentuato, l'orbita poco profonda, la forma dell'occhio, la fronte larga e piana con deboli rughe, il naso robusto e dritto, il labbro superiore assottigliato verso il mezzo,

le figure in assisa da guerra ch'egli vuol riconoscere sulla colonna Traiana. La constitutio del 382 Cod. Theod. XIV 10, 2 che proibisce alle persone "senatorii ordinis„ le fogge militari menziona la sola clamide.

[14]) Il Riegl, Spätrömische Kunstindustrie p. 70, vide in quest'arte: un'istantanea del vero; cfr. anche Strong, Roman Sculpture p. 379; Furtwängler in Münchener Jahrbuch 1907, 1° semestre, p. 13; e R. Delbrück, Antike Porträts p. XXI. — Nel quattrocento italiano, da cui Hekler prende paralleli per questa produzione (Bildniskunst p. XLV-XLVI), abbiamo un ritorno all'analisi naturalistica, ch'è appunto il processo inverso dallo stilizzare la forma accentuando le caratteristiche individuali quali si presentano alla mentalità dell'artista.

[15]) Delbrück, l. c. p. LV fig. 24 e tav. 52; ivi la bibliografia.

le due rughe profonde che solcano il viso ai lati della bocca, danno, confrontando le due opere d'arte, l'identica sensazione. Si direbbe il disegno copiato da una scultura. Varia soltanto la cifra dei capelli, che ritroviamo invece nei coni migliori dell'antoniniano di Gallieno, e la mossa della fronte che, nella testa di Monaco, con lo sguardo alzato segna tre rughe orizzontali, mentre nel nostro grafito ha due rughe verticali tra gli occhi ed è simile pel modellato alla testa di Traianus Decius del Museo Capitolino [16]). Il panneggio è di un modellato profondo, simile a quello dei marmi contemporanei (Hekler, l. c. tav. 293. — Amelung, l. c. I tav. 8, 54) in cui nelle pieghe è ottenuto un vigoroso effetto pittorico d'ombre, arrotondandole nelle sporgenze e lavorando di sottosquadri nella cavità. Lo schema delle pieghe è identico nei busti paludati della prima metà del terzo secolo. Cfr. il Caracalla di Napoli (Guida Ruesch n. 979. — Hekler l. c. tav. 290), e il cosidetto Maximus del Museo Capitolino (Stuart Jones, Catalogue I p. 207 n. 63, tav. 49. — Hekler l. c. tav. 296, a.).

Altri elementi che possono aiutare la nozione cronologica, sono la paleografia dell'iscrizione e il tipo della fibula. Le lettere, assai eleganti, di schema quadrato, hanno forme caratteristiche del terzo secolo. La B con l'anello inferiore alquanto più largo, la E con le asticelle eguali in lunghezza, la M con l'angolo mediano assai aperto, la N con l'asticella anteriore un po' sporgente sopra il rigo [17]). La fibula, fig. 2, disegnata con l'arco di profilo e la cerniera di prospetto, è del tipo detto a croce [18]) caratteristico del terzo secolo [19]), senza per altro i bot-

[16]) Riegl, l. c. fig. 9 (la migliore riproduzione). — Stuart Jones, Catalogue p. 209 tav. 51.

[17]) Cfr. Hübner, Exempla scripturae epigraphicae n. 516-519; per la lettera b il n. 522.

[18]) Cfr. Montelius, La civilisation primitive en Italie, Serie A tav. XIII 191. — Marshall, Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman jewellery, in the British Museum n. 2858-2859. — Forse in questo caso la mancanza di bottoni laterali significa che c'è la molla spirale come nella fibula d'oro British Museum n. 2853 (dall'Ungheria), Marshall l. c. e presso Otto Tischler, Ostpreussische Altertümer tav. V 19-20.

[19]) Trovate con monete di Gallienus nel ripostiglio del museo di Parma. — Pietro di Lama, Ornamenti antichi d'oro, tav. III 5, 6. — Cfr. Riegl, l. c. p. 149, ove chiama precostantiniana la forma della fibula di Julianus.

toni laterali. L'arco (in sezione un toro con due listelli sporgenti) forma in profilo un motivo a C o a duplice voluta, assai in voga nella tarda romanità [20]). Sopra l'estremità posteriore dell'arco un'appendice a piccola voluta [21]); la staffa non è disegnata.

Dalla comparazione stilistica con i ritratti databili possiamo stabilire l'esecuzione di questo grafito tra gli anni 230-250 d. C.

II.

(Fig. 3) [22]) — Diametro circa mm. 60; fondo azzurro; in argento il drappeggio del busto a sinistra — Disco piano.

Museo cristiano civico di Brescia; incassato in una sottil cornice d'argento saldata sopra la croce bizantina detta di Galla Placidia, al termine del braccio inferiore, sopra l'inserzione del sostegno. (Venturi l. c. p. 537 fig. 456 - Alinari 1470).

Iscrizione circolare nel campo:

BOYNNEPI KEPAMI.

Tre busti di prospetto nel tondo; un giovanetto e una fanciulla sul dinanzi, alquanto discosti. Nel piano posteriore tra

---

[20]) Vedi infra p. 248. Nella decorazione della fibula di Julianus, Riegl, l. c. p. 149 fig. 55 e di altra simile British Museum n. 2856 pure proveniente dalla Germania, Marshall l. c.

[21]) Morfologicamente analoga all'estremità dell'arco, rivolta in su e ornata d'un bottoncino modanato, o appiattita e striata a bulino nella fibula a balestra, Tischler l. c. tav. II 2-14. — Oskar Almgren, Studien über nordeuropäische Fibelformen, Stockholm 1897, gruppo IV n. 76-78-80-81-85-86; gruppo V n. 107. 111. 112. — Un tipo di fibula di lusso, non databile peraltro esattamente, che s'avvicina a questa per avere un'appendice sopra la staffa (asticella arcuata sormontata da un melagrano), che si ripete dietro la cerniera in continuazione dell'ardiglione, è quella aurea del Louvre riprodotta da E. Fontenay, Les bijoux anciens et modernes p. 337. — L'appendice dell'arco è usitata in forme più tarde preludianti alle barbariche, Riegl l. c. tav. XVI 4-6. — Lehnert, l. c. p. 165, fig. 143.

[22]) Cfr. Venturi l. c. p. 36 — Grüneisen l. c. p. 75 fig. 86, ivi la bibliografia. — Wulff, l. c. p. 307 fig. 285. — Toesca, l. c. pag. 62 fig. 43. — Vopel l. c. n. 507 registrato come falso.

loro e collocata più in alto (circa metà della testa), la madre[23]). Le teste sono leggermente girate a destra e illuminate dall'altro lato. La notevole somiglianza dei lineamenti dice chiaramente,

Fig. 3. — Brescia, Museo civico cristiano.

oltre la disposizione del gruppo, che si tratta d'un ritratto di famiglia. La madre è una donna che rasenta la quarantina, piuttosto magra e nervosa. L'artista ne ha colto destramente il carattere nella rapida contrazione delle labbra, rialzate agli angoli, che anima il volto. Il viso, d'un ovale allungato, ha lineamenti

[23]) Per questo schema di composizione nei vetri dorati cfr. Vopel l. c. fig. 13. — Si ritrova inoltre in rilievi funebri già nel primo secolo, Amelung l. c. I p. 348 tav. 36, 60. E sulle monete contemporanee al disco, specialmente medaglioni asiatici, Cohen, Description des médailles vol. V p. 13.

fini e regolari; gli occhi vivaci, ingranditi dalle palpebre tinte [24]) con lo stibium, il naso sottile, le guance lievemente incavate con la bocca piccola e il mento allungato; le orecchie grandi con il padiglione fortemente staccato sotto la pressione dei capelli, come del resto nella figlia, sembra che non fossero un difetto, ma piuttosto una bizzaria della moda. La fanciulla può dirsi il ritratto ringiovanito della donna; l'ovale del viso con la pienezza del suo contorno, dice la freschezza dei diciotto anni; i grandi occhi, dalle sopracciglia più dritte che nella donna, sono pieni di pace e di ingenuità non scevra dalla grazia d'un pudore conscio di sè; carnosa la bocca e rotondo il mento; il collo ricolmo e grassoccio. Il giovanetto, di statura alquanto minore della sorella, mostra d'aver di ben poco superata la pubertà; le narici dilatate palesano l'abitudine d'esercizio violento. L'ingenuità aperta degli occhi, insieme all'atteggiamento della bocca dalle labbra strette e sporgenti gli danno ancora un'aria di fanciullo. Il contorno del viso è più rotondo, la testa più larga con la sporgenza dei parietali caratteristica all'indice cefalico superiore a 75. Il collo non ancora formato, le orecchie larghe.

Tutte tre le figure portano il pallio, sopra la tunica. La donna lo tiene sugli omeri a mo' di scialle, annodato sul petto secondo una foggia che ebbe voga sul principio del terzo secolo, usata dagli artisti per drappeggiare una figura femminile a mezzo busto, dandole un contorno logico e armonioso, o per correggere le proporzioni di busti interi. Più tardi si portò alla stessa guisa anche allacciato sul petto da una grande fibula a borchia. Cfr. Röm. Mitt. 1913 p. 315 fig. 3 – Garrucci l. c. tav. XXII, 1. – L'esempio migliore è il busto di Julia Domna nel « Braccio nuovo » del Vaticano [25]). Che non se ne conoscano altri è per motivo della rarità dei ritratti, conservati con tutto il mezzo busto. Errato è il parallelo addotto dal Venturi (l. c. p. 407) nella statuetta

[24]) Cfr. L. C. Crochet, La toilette chez les romaines aux temps des empereurs, Lyon 1888, p. 9-10, ivi le fonti.

[25]) No. 98. Amelung, l. c. I p. 113 tav. 16.

isiaca[26]), perchè si tratta in tal caso di una foggia egiziana assai antica[27]) che rimane come elemento nazionale nella figura di Iside ellenizzata[28]). - Il solo ornamento della madre è una collana a nastro di colore oscuro con due passetti d'oro ai lati del collo. La figlia reca la palla serica ornata da una larga fascia ricamata o intessuta che giunge dalla spalla a mezzo l'omero[29]) ove s'alternano cerchi e losanghe (rotae e scutuli) riempiti e accantonati da composizione a croce del motivo a C o a doppia voluta; l'orlo, che sulla spalla destra è visibile ripiegato all'esterno, è pure formato da una fascetta con lo stesso motivo rimpicciolito e risaltato sul fondo in tinta chiara. Ha grandi orecchini formati da tre perle legate a trifoglio e una collana di grossi chicchi di pietre chiare o d'ambra[30]. Il giovanetto porta sulla tunica il semplice pallio con le falde incrociate, come più chiaramente può

---

[26]) Non esattamente indicata, ma senza dubbio: J. Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario p. 25 fig. 19.

[27]) Già usata nella XVIII dinastia (v. Bissing, Denkmäler Aegypt. Skulpt. tav. 83, la moglie di Amenophis IV. — Rilievo funebre dipinto del nuovo impero, Lepsius, Denkmäler V tav. I) e frequente in età tolemaica (v. Bissing l. c. tav. 110, Tolomeo IX e due principesse. — Museo Gregoriano Egizio, sala dei monumenti d'imitazione n. 31. 32. 40. Cfr. Marucchi, Il museo egizio Vaticano p. 309. — Come bene interpretò il Bissing (testo alla tav. 83, nota) si tratta d'un quadrato di stoffa con la metà inferiore, sotto le ascelle, allacciato sul petto e fermato dalle due cocche superiori passate sopra le spalle a guisa di mantello che formano un grosso nodo. — Gli artefici, in Italia, confusero più tardi i varii pezzi del costume egizio modellando insieme velo, mantello e tunica (Museo Chiaramonti n. 654, Amelung, l. c. I p. 756 tav. 81. — Museo Capitolino, Stanza del gladiatore n. 15; cfr. Stuart Jones, Catalogue I p. 354 tav. 88).

[28]) Si riscontra nella maggior parte delle figure isiache, cfr. Reinach, rep. I, p. 609-612-613 e IV p. 255 n. 2. Così sui numi alexandrini cfr. Catalogue of coins British Museum, Alexandria tav. XVI n. 303. 624. 988. 2029. 2268.

[29]) È una foggia di lusso che fu pure usata nel terzo secolo come manto imperiale. Quasi simile per la decorazione (losanghe) quello di Trebonianus Gallus (Gnecchi, Medaglioni imperiali II tav. 111, 6); Probus, tav. 120, 10 (spina di pesce); Carus tav. 123, 2 (fascetta serpeggiante).

[30]) I gioielli non sono riprodotti in questo periodo nè sulle monete nè su scolture databili. Orecchini e collane di questo tipo troviamo su pitture di catacombe (Wilpert, Pitture delle catacombe romane tav. 175, l'orecchino è formato da una duplice grossa perla) e su dittici del IV secolo (la così detta Serena di Monza, dettaglio in Röm. Mitt. 1913 p. 334, collana a due fili).

vedersi su un vetro Vaticano della stessa tecnica ove la figura è rappresentata con tutto il busto (Num. d'inventario 436).

Le acconciature femminili sono di tipo identico tranne il maggior volume della capigliatura della fanciulla e l'ondulazione artificiale, eseguita con un calamistro curvo ad archi concentrici, con la discriminatura simulata all' inizio piegando i capelli col ferro caldo[31]). La donna li ha divisi sulla fronte. - La struttura è quella che si riscontra sulle monete nell'età di Elagabalo; i capelli sono rialzati dietro l'orecchio e divisi in due grossi cordoni che s' incrociano sulla nuca e s'arrotolano l'un sopra l'altro formando una ruota, fissata con uno spillone invisibile sotto l'occipite; l'esempio migliore che può dichiarare l'uso di aghi crinali invisibili è la capigliatura femminile, presa sopra un cadavere e conservata nel museo profano della biblioteca Vaticana, con l'acconciatura di Faustina Seniore; lo spillone è di bronzo senza capocchia. Qui, per altro, abbiamo una varietà di quel tipo che appare sui numi Alexandrini da Julia Mamaea a Salonina[32]) e che, con ogni probabilità, è d'origine siriaca perchè nelle sculture è per lo più completata da grossi riccioli che sporgono sul collo sotto l'orecchio[33]) o scendono dalle tempie lungo la guancia[34]) e non hanno esempio nella moda romana anteriore, mentre ricordano le acconciature delle teste decorative negli archivolti di Hatra[35]). Identica a questa nella veduta di fronte è l'acconciatura d'una testa del Vaticano che, per lo stile, va collocata tra 225-245 all'incirca[36]). Le due masse di capelli prima di sovrap-

[31]) Così nella testa del Museo Capitolino, Sala delle colombe n. 52, Arndt-Bruckmann, Porträts n. 178 — Stuart Jones, Catalogue p. 159 tav. 39.

[32]) Dattari, Numi Augg. Alexandrini tav. V 4537 e VI 5333.

[33]) Museo Capitolino, Sala delle colombe n. 54 (Stuart Jones, Catalogue p. 160 tav. 39). — Museo Torlonia n. 87 (Il Museo Torlonia riprodotto in fototipia tav. 22). — Simile il ritratto di Copenaga, Hekler, Bildniskunst tav. 304 ove le estremità dei cordoni sono attorcigliate e fissate in risalto al sommo del capo. — Cfr. il lato posteriore di una bambola contemporanea in Kanzler, Avori del Vaticano n. 109 tav. 13, 2.

[34]) Testa della collezione Jacobsen, Arndt-Bruckmann, Porträts tav. 570.

[35]) W. Andrae, Hatra II p. 160 fig. 268 e tav. XIV, la prima testa intatta, discendendo.

[36]) Museo Chiaramonti n. 385; Amelung, l. c. I p. 563 tav. 59, indicata erroneamente come acconciatura di Julia Domna.

porsi s'arrotondano a cuscinetto e sporgono fortemente ai lati del collo, incorniciando il viso con una parte espansa di cui l'effetto dev'essere rafforzato con una imbottitura. Il peso dei capelli veniva così in gran parte a gravare sugli orecchi e l'acconciatura dovette essere presto corretta per la deformazione che ne subivano. Invece di comprimerli, si preferì circondarli con una rientranza.

Il modellato delle teste è ottenuto con ombreggiature che hanno la pastosità d'un carboncino, sfumate nei passaggi in mezza tinta con un lavoro di punta che non ha esempio nell'antichità, degno di Bartolozzi o di Morghen. Lo stile ci riconduce anche in questo caso ai tipi corrispondenti delle migliori sculture tra 230 e 250. Nel ritratto maschile la forma tondeggiante del viso con la gota ricolma, la fronte piana dalle tempie bene ombreggiate, la cifra dei capelli, ci riportano alle teste dei giovani imperatori di quel periodo. La forma dell'occhio è identica nella testa di Philippus figlio del Museo Capitolino [37]). Il modellato della bocca e la fossetta del mento, ombreggiato dalla sporgenza del labbro inferiore, li troviamo tal quali nei ritratti di Gordianus III a Roma nel Museo delle Terme e Parigi [38]). Così l'accentuata depressione dei temporali, le narici dilatate sono identiche nel busto di impubere dell'Albertinum di Dresda [39]), che s'avvicina, per l'età del soggetto, al nostro, assai più dei ritratti imperiali.

Le stesse osservazioni valgono per la fanciulla, perchè e teste femminili in marmo contemporanee sono tutte di donne alquanto più avanzate negli anni. Una somiglianza nel trattamento delle guancie, assai più delicate che nei giovanetti e ombreggiate intorno alla bocca da una leggiera rientranza, si ritrova nella così detta Otacilia del British Museum [40]). La fronte

[37]) Stanza degli imperatori n. 69. Stuart Jones, Catalogue p. 209 tav. 50. — Hekler l. c. tav. 296 b.

[38]) Roma: Helbig, Führer[3] II n. 1428. — Hekler l. c. tav. 292. — Parigi: Bernoulli l. c. II 3 tav. 38. — Delbrück, Bildnisse römischer Kaiser tav. 30.

[39]) Hekler l. c. tav. 297 a.

[40]) Bernoulli, Römische Ikonographie II 3 tav. 43 a.

ricorda il ritratto napoletano detto di Manlia Scantilla [41]). - Il viso della madre, modellato assai più intensamente, trova numerosi riscontri nei ritratti di imperatrici. Le guancie rientranti, ombreggiate sotto lo zigomo dalle labbra rialzate agli angoli, quasi sorridenti, che risaltano con forza il mento, si ritrovano nella co i detta Orbiana del Louvre [42]), benchè alquanto più giovane e di forme più colme. Specialmente caratteristico è il particolare delle sottili e brevi ciocche sfuggenti alla acconciatura sulla fronte, espre:so nel marmo con un rilievo delicatissimo e nel grafito quasi in isfumatura. La maniera di stilizzare le forme del viso è la ste sa che vediamo nella « Plautilla » di Napoli e nella Mamaea del Museo Vaticano [43]). Ottimo è il trattamento del drappeggio, che ricorda lo stile della Julia Domna del Braccio nuovo per le stoffe di lana modellate a fitte pieghe poco profonde nel marmo, ma duramente tagliate. Il pallio annodato della donna ripete il motivo piega per piega, e in tutto simile è lo schema di quelle della tunica. Assai riuscito è il rendimento della stoffa di seta che scende a piombo dalla spalla modellandone la forma con larghe increspature simmetriche, nel manto della fanciulla. Le acconciature e lo stile pongono cronologicamente questo medaglione accanto al primo.

L'iscrizione ha le forme delle lapidi funerarie popolari, scritte in Roma nel terzo secolo con caratteri greci (p. e. Galleria lapidaria al Vaticano, scomparto XXI); le lettere sono identiche alle latine quadrate contemporanee, tranne lo ε e il μ che hanno le forme dell'onciale greco. - La lettura è con ogni probabilità il nome del paterfamilias al genitivo (Vunnerius Ceramus) ed ha analogia per le forme con l'epigrafe di un altro vetro del Vaticano, di cui per ora non si può vedere che un appunto grafico molto sommario nel libro del Grüneisen. (l. c. p. 78 fig. 89).

Il gentilizio Vunnerius sembra tratto, contraffacendo una forma latina in - erius, dal nome illirico di città Βούννος che in

[41]) Hekler, l. c. tav. 301 b.
[42]) Bernoulli, l. c. II 3 tav. 31 a.
[43]) " Plautilla „ ivi p. 68. — Mamaea tav. 32 a.

Pape-Benseler (griechische Eigennamen) è messo in rapporto con βοννός = monte. Keramos che qui tiene il luogo del cognome è uno dei nomi greci personali che hanno origine dalla religione dionisiaca, come Σάτυρος, Θύρσος, Παρδαλίς = Pardalis, CIL III 2332. Keramos infatti è l'eroe eponimo del Ceramico (Pausanias I, 3 1), figlio di Dionysos e d'Ariadne[44]). Manca il praenomen. Del nomen non vi sono altri esempi nell' epigrafia e nei testi, ma non è il solo che sia unico nell'onomastica latina seriore. Giova tener presente che il monumento in questione è posteriore di almeno vent'anni alla Constitutio Antoniniana del 212, la quale, togliendo dall'impero la peregrina conditio, dovette produrre lo stesso fenomeno che l'attribuzione di cognomi agli ebrei, con l'apertura del ghetto dopo la rivoluzione francese, creando una quantità di gentilizî per i nuovi cives romani.

III.

(Tavola XV, 2 figura 4[45].)

Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana, come il N. 1; inventariato col n. 432; diametro del disco mm. 67, dell' immagine 65, spessore complessivo 5 (fondo 2, custodia 3); fondo azzurro. In argento la toga del busto a destra; cristallo di custodia lievemente convesso sull'orlo e con leggere corrosioni di silicati che lo appannano, deturpando il disegno sul naso della figura a destra e sull'occhio destro dell'altra; una riproduzione perfetta si può ottenere umettando le parti corrose con glicerina o anche semplicemente con acqua; questo non fu permesso.

Schema di composizione inverso al precedente: la figura di mezzo è la minore e collocata più in basso sul davanti fra le altre due. L'uomo tiene la moglie alla sua destra; la vicinanza delle teste è tale che ella deve poggiarglisi contro la spalla. Tra essi il bambino, di tre o quattro anni, alquanto più vicino

[44]) Per i nomi dionisiaci cfr. E. Sittig, De Graecorum nominibus theophoris p. 96 ove però mancano appunto i più caratteristici che riferisco qui.

[45]) Garrucci l. c. tav. XL 3. — Grüneisen l. c. p. 76 fig. 87. — Vopel n. 535 registrato come falso.

al padre. I tipi fisionomici sono volgari; l'uomo, che porta la toga contabulata e mostra un'età sopra la quarantina, ha un viso rotondo reso anche più tozzo dai capelli che coprono in parte

Fig. 4. — Tavola XV, 2; ca. 2 : 1.

la breve fronte; ricorda certi tipi contadineschi delle regioni subalpine. Gli occhi piccoli, rotondi e senza espressione, la bocca ferma, il naso corto e dritto e le guancie larghe rivelano di primo acchito una mentalità ottusa. La barba è cortissima, tagliata con le forbici, con i mustacchi a spazzolino appena un po' più lunghi; il collo tozzo. La donna ha il viso allampanato, ancora più del naso troppo lungo che raccorcia il mento e la fronte. Gli occhi, quasi socchiusi e dallo sguardo spento le danno un'espressione di sofferenza. Poco più giovane del marito, essa è brutta. Veste la palla, portata al modo classico, sopra una tu-

nica di color cupo con clavus chiaro diviso da una striscia sottile più oscura, forse di porpora. Il bambino, che porta una piccola clamide allacciata da un doppio bottone, ha la grazia infantile nel viso gracile, la testa fortemente sviluppata con i capelli a frangia divisi sulla fronte e arricciati all'insù.

Nel paterfamilias la moda di portare la contabulatio ci reca a collocare il ritratto all' incirca tra 260 e 290. La fascia orizzontale copre l'omero alquanto più in alto che nel busto di Philippus Arabs (244-50) del Braccio nuovo [46]). Ma non è ancora diagonale al petto come nelle figure del gruppo centrale nel rilievo della elargizione sull'arco di Costantino (315) [47]), nè avvolge tutta la spalla come la trabea delle monete d'abdicazione degli Augusti Seniores (305) [48]).

La maniera di portare i capelli tagliati brevi e dritti sul capo e sottilmente pettinati all'ingiù, in modo da segnar sulla fronte il contorno della cute, è una moda di militare semplicità che nelle monete si vede nei ritratti imperiali da Probus ai primi tetrarchi, gli imperatori soldati.

Nell'acconciatura della donna i capelli sono tirati indietro sulla fronte e intessuti in una larga treccia a molteplici cordoncini, larga in modo da coprire il capo nella sua larghezza, ripiegata a metà circa del collo ed espansa agli angoli con semplice razione stringendo le maglie del tessuto, in guisa da formare di prospetto due punte volte all'ingiù, e poi fissata con aghi crinali invisibili alquanto al disopra della fronte. Un esempio di questa moda nella scultura si vede in una testa del Museo Chiaramonti [49]). Tale foggia non è che una delle molte varietà dell'acconciatura ad elmetto o a calotta, tanto usata dalle imperatrici del terzo secolo. Sulle monete di Tranquillina (238-44) e di Otacilia Severa (244-49) la calotta copre soltanto l'occipite [50]) e sulla fronte i capelli sono divisi e ondulati. Con

[46]) No. 124. Amelung, l. c. I p. 149 tav. 20. — Hekler, l. c. tav. 293.
[47]) J. Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario p. 3 fig. 3a.
[48]) J. Maurice, Numismatique Constantinienne I tav. 1, 10; tav. 2, 11.
[49]) No. 223. Amelung l. c. I p. 459 tav. 47.
[50]) Bernoulli l. c. II 3, Münztafel IV 3, 6, 7.

Etruscilla (249-251), e Salonina, la treccia è fissata quasi contro il diadema. Nei ritratti di Severina, moglie di Aurelianus (270-75) la treccia copre tutto il capo [51]), e così per Magnia Urbica (282-84) [52]) venendo poi ad ombreggiare la fronte con accentuata sporgenza nell' età della prima tetrarchia (284-305 ca.) [53]). Soltanto nei ritratti di Severina troviamo l'uso di tirare indietro i capelli sulla fronte, per quanto i profili delle monete ci permettono di vedere in questo tipo dal contorno del cuoio capelluto, ma in maniera sicura nell'acconciatura meno usitata (Bernoulli, l. c. II 3; Münztafel, VI 9) con i capelli distesi e arrotolati in un grosso cordone dalla fronte all'occipite. Più tardi (Galeria Valeria circa 300, Maurice, l. c. I tav. 7, 3; Elena, 305-28, tav. 8, 6) la struttura si mantiene, ma la massa dei capelli tende sempre più ad assumere una forma tondeggiante sulla nuca e poco sporgente ai lati, come può vedersi nel busto di Elena del Sarcofago Vaticano [54]). Di conseguenza, benchè la comparazione con i ritratti delle monete debba essere usata con molta cautela rispetto ad una testa disegnata di fronte ove la forma ci porge elementi riscontrabili unicamente in figure di tutto tondo, possiamo con maggiore probabilità collocare questo ritratto intorno all'età d'Aurelianus o per meglio dire tra gli anni 260-280.

Le teste sono lievemente girate a destra e illuminate dall'altro lato con raggi dall'alto che proiettano sulla spalla l'ombra del viso e lumeggiano sopra la tempia destra la capigliatura dell'uomo unta probabilmente da un cosmetico, con un forte riflesso che l'artista ha reso mirabilmente risparmiando in gran parte il metallo nel punto più in luce e sfumando il passaggio delle tinte.

[51]) L. c. Münztafel VI 10. — Gnecchi, Medaglioni romani III tav. 156, 12 b, 13.

[52]) Gnecchi, l. c. I tav. 4, 6 b; II tav. 122, 10 a.

[53]) Diocletianus e la moglie sulla gemma incisa in Cades, impronte di gemme antiche 41 A, 14. — Questo è l'ultimo stadio dell'acconciatura e non come vuole lo Steininger (Haartracht in Pauly-Wissowa, Real-Encyclopädie) quello della gemma cristiana — Furtwängler, Gemmen tav. 48, 32.

[54]) Bernoulli l. c. II 3 tav. 49.

Lo stile del disegno è anche qui di grande bellezza. Il trattamento dell'occhio nella testa maschile, con la pupilla espressa da due punti luminosi nell'iride, è anzi superiore a quello dei precedenti. Soltanto la plastica del drappeggio è resa con minore abilità, benchè l'increspersi della stoffa, reso con leggeri passaggi d'ombra in isfumatura nella metà superiore della contabulatio, non sia trascurabile come studio dal vero. Alquanto piatto è invece il modellato della palla, con pieghe quasi lignee e con ombre di scarso effetto, troppo duramente staccate sulla massa o inutilmente caricate, come quelle che vogliono esprimere le ondulazioni verticali nella fascia più larga che arieggia la tabula.

Un ritratto di Carinus del Palazzo dei Conservatori [55]), ci porge l'unico parallelo stilistico di scultura databile per il ritratto maschile. L'affinità d'interpretazione della forma è accentuata dalla somiglianza del tipo, tranne l'espressione, e dall'acconciatura quasi identica, fuorchè nella barba un po' più lunga e ricciuta. Il modellato non è più così nervoso come nei ritratti di quarant'anni avanti, meno soggettivo e più naturalistico, ma sempre eccellente e pieno di vita. Abile sopratutto nel rilievo della guancia che nel grafito è visibile pur nella parte inferiore ombreggiata dal risalto del mento e dell'estremità della mandibola. Notevole pure è l'affinità nel trattamento della fronte con le rughe parallele alla linea della sopracciglia, di modellato assai più morbido che nei ritratti anteriori.

Dopo quanto abbiamo osservato in questo breve studio non mi sembra che valga la pena di far questione sopra la data del vetro di Brescia fissata dall'identificazione iconografica del Bighelli e del Sala, tra il quarto e il quinto secolo, e che fu accettata per questi medaglioni come definitiva, anche da chi ebbe ad occuparsene da ultimo. I vecchi dotti bresciani, vedendo in quei ritratti Galla Placidia e i figli, erano coerenti alla mentalità del tempo e del luogo [56]).

---

[55]) R. Delbrück, Bildnisse Römischer Kaiser, Berlino 1914, tav. 38.

[56]) Cfr. Odorici, Antichità cristiane di Brescia p. 55.

La cronologia di questi ritratti, stabilita in rapporto ai monumenti databili, ci reca un risultato non trascurabile per la conoscenza dell'arte romana. A lato della meravigliosa scultura del terzo secolo, questi medaglioni ci rivelano un corrispondente sviluppo della pittura che male si conosceva dai rozzi dipinti delle catacombe[57]) e che dovette riflettersi in questi grafiti come in Italia nelle miniature su avorio, care ai nostri bisnonni, si impresse la traccia fedele della grande arte del ritratto dallo Appiani all'Hayez, tra il neoclassicismo e l'età romantica. Così la pittura dell'impero di mezzo viene a prendere per lo studio di figura nell'arte classica uno dei luoghi maggiori.

Roma, novembre 1914. Carlo Albizzati.

[57]) I confronti con i ritratti egizio-romani di mummie sono, allo stato odierno delle nostre cognizioni (cfr. Edgar, On the dating of the Fayum portraits in Journal of hellen. stud. XXV, p. 225 segg.), di nessun valore. L'affermazione del Toesca l. c. pag. 64. si fonda evidentemente sopra l'accettazione della teoria dello Strzygowski sull'origine orientale dell'arte romana.

GRÄBER IN CANOSA.

Von
HANS NACHOD.

Im folgenden Aufsatze werden einige Kammergräber veröffentlicht, die ich im Juni 1914 gemeinsam mit dem Architekten Herrn Erik von Stockar aus Zürich, dem ich auch die beigegebenen Zeichnungen verdanke, in Canosa di Puglia aufgenommen habe. Wir hatten uns dabei des wohlwollenden Interesses des dortigen Ispettore degli Scavi, Rev. Canonico Giuseppe D'Aniello, zu erfreuen und sprechen gern auch an dieser Stelle ihm sowie den Herren Avv. Francesco Barbarossa, Mastro Angelo Raffaele Casieri und Riccardo Rossignoli in Canosa für ihre freundliche Unterstützung unseren Dank aus.

Von Grabkammern, die in Gestalt und in Ausschmückung Bauformen nachahmen, sind ausser den hier publizierten zur Zeit keine weiteren offen. Zum Teil sind sie in der archäologischen Litteratur schon seit längerer Zeit bekannt, doch entsprechen die bisher veröffentlichten Zeichnungen nicht mehr den heutigen Anforderungen, so dass eine neue Aufnahme berechtigt erscheint.

Es ist bekannt, dass die Gräber des alten Canusium, wie die der meisten apulischen Städte, nicht in eigentlichen Nekropolen vor der Stadt beisammen liegen [1]). Bei den Japygiern war es nicht verboten, innerhalb der Stadmauern zu bestatten [2]). Den Griechen war dies eine auffallende Sitte, und wenn sie, wie das bei Polybius überlieferte Orakel lehrt, ganz ausnahmweise auch bei den Tarentinern geübt wurde [3]), so hatten sie die ta-

[1]) M. Mayer, Not. Scavi 1898 S. 197.
[2]) Th. Mommsen, Unterital. Dialekte S. 90.
[3]) Polybius VIII, 30; Athenaeus XII, 522.

rentinischen Kolonisten gewiss erst von ihren barbarischen Nachbarn angenommen. Dass auch im Stadtgebiet begraben werden durfte, ist nach der Bauart der apulischen Städte, wie

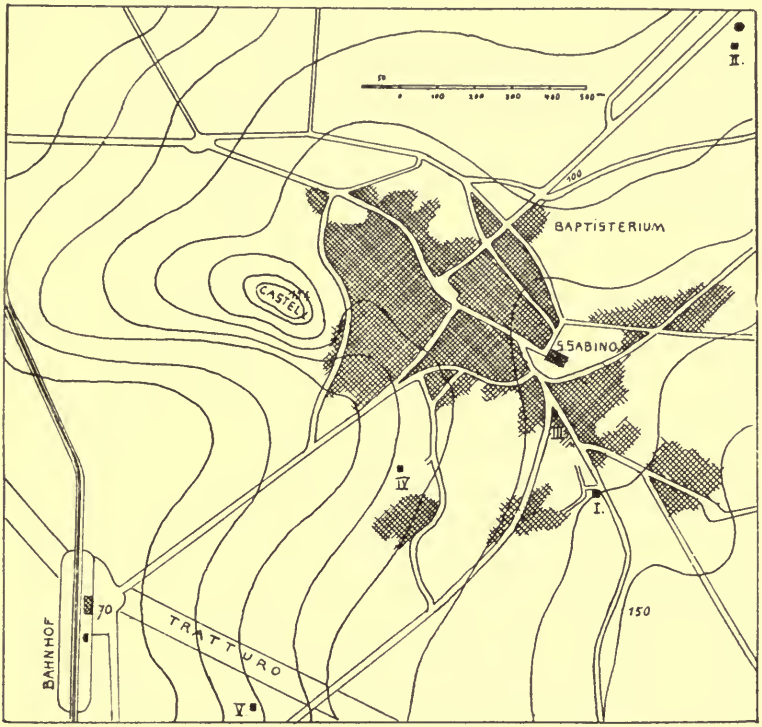


Abb. 1. — Canosa, Uebersichtsplan 1 : 20 000.

sie sich ähnlich bis heute erhalten hat, nicht verwunderlich. Die Ortschaften bestanden aus lauter kleinen Gruppen von Gutshöfen, die sich rund um eine besonders feste Stelle — in Canosa ist es eine wirkliche Akropolis — ausdehnten, und sie schlossen weite Feld- und Gartengebiete mit ein. Daher unterschied sich die von Mauern umgebene Stadt nicht wesentlich von dem angrenzenden Gebiet. Da jeder Grundbesitzer seine Angehörigen auf seinem eigenen Grund und Boden bestattete, sind die Gräber überall verstreut, doch scheint sich im Laufe einiger Generationen meist eine Anzahl von Gräbern zu einem kleinen Friedhof zusammengeschlossen zu haben. Die hier publizierten Gräber

gehören wahrscheinlich alle zu solchen Familiengrabstätten. Welche von ihnen innerhalb des Mauerringes des vorrömischen Canusium liegen, lässt sich nicht bestimmt angeben. Denn auch der gegen frühere Ansätze erheblich eingeschränkte Umfang, den Jacobone für ihn nachzuweisen sucht [4]), ist nicht gesichert, und es bleibt zweifelhaft, ob die Mauern jemals mehr als den eigentlichen Stadtberg eingeschlossen haben. Die Stellen der fünf hier publizierten Gräber vergegenwärtigt der mit Benutzung der Jacoboneschen Karte gezeichnete Uebersichtsplan Abb. 1.

Die Gräber sind, mitunter ziemlich tief unter dem Boden, samt ihren Decken aus dem Fels gehöhlt. Der muschelhaltige Kalkstein der Kreideperiode, aus dem das apulische Hügelland gebildet ist [5]), lässt sich verhältnismässig leicht in ebenen Flächen schneiden, und wenn er erst einmal an seiner Oberfläche hart geworden ist, hält er gegen die Verwitterung gut Stand. Man arbeitet, besonders in Canosa, auch heute Höhlengänge von über 5 m Breite und 10 m Höhe ohne besondere Schwierigkeiten in ihn hinein und benutzt sie als stets kühle Keller für den Rotwein, eins der wichtigsten Erzeugnisse der Gegend. Gerade beim Anlegen solcher Keller und bei Steinbrucharbeiten pflegen fast regelmässig Gräber gefunden, leider aber fast ebenso regelmässig wieder zerstört zu werden.

Von einem Oberbau der Gräber ist nichts mehr vorhanden. Im Altertum führten offene Gänge zu ihnen hinab, die bei besonders tief gelegenen wahrscheinlich mit Stufen versehen waren. In seiner vollen Ausdehnung ist jetzt keiner mehr erhalten.

[4]) N. Jacobone, Ricerche sulla storia e topographia di Canosa S. 76ff.
[5]) Th. Fischer, La penisola italiana S. 298.

Gräber der älteren Periode.

1. Tomba Casieri. (Im Plan Nr. 1, Abb. 2-5).
(Bisher unveröffentlicht.)

Das Grab liegt an dem südöstlich sich dem Stadtberge anschliessenden Hügelhange in Via di S. Lucia im unterirdischen Keller und Steinbruch des Bauunternehmers Mastro Angelo Raffaele Casieri; vgl. Abb. 2. Es ist eine Gruppe von drei durch Türen mit einander verbundenen Räumen in einer Achse, von denen der mittlere der geräumigste und vornehmste ist. Sein nach Südost gerichteter Dromos ist verschüttet, und man kommt jetzt durch eine grosse, in der ganzen Breite die Westwand durchbrechende moderne Oeffnung gleich in die mittlere Kammer. Eine nachträglich in den Fels getriebene Höhle hat die rechte hintere Ecke zerstört, und ein starker, neu aufgemauerter Pfeiler von annähernd quadratischem Grundriss stützt jetzt die Decke. Von dem nach hinten anschliessenden Nebenraume verdeckt eine andere moderne Stütze fast die Hälfte. Die ursprüngliche Vorhalle ist bis nahe unter die Decke mit Erde angefüllt. Sie hat die Form eines Rechteckes mit Seitenlängen von rund 3 und 1 m. In der Mitte jeder Breitseite öffnet sich eine Tür. Die nach aussen in den Dromos führende ist, oben gemessen, noch 1.70 m weit und hat 30 cm breite Pfosten. Sie ist innen von zwei Pilastern eingefasst, deren Kapitelle verkleinert die der Wandpfeiler in der Hauptkammer nachbilden (siehe unten). Den Kapitellen gegenüber an der Wand sitzen ihnen nachgebildete flache Konsolen (im Plane durch punktierte Linien angegeben). Diese und die Pilaster tragen eng an den langen Wänden des Raumes anliegende einfache Architrave, und auf diesen liegt, nach dem Dromos zu etwas geneigt, das Dach, an dem zehn schmale Deckenbalken in Abständen von kaum 15 cm erscheinen.

Durch die andere, etwas schmälere Tür betrat man das geräumige Hauptgemach. Dieses hat trapezförmigen Grundriss, weil die hintere dekorierte Schmalwand breiter geraten ist, als die fast schmucklose Eingangswand. In der Längsachse misst

der Raum etwa 4.55 m, seine mittlere Breite ist 3.50 m. Die Decke (Abb. 3 f.) wird von einem Giebeldach mit elf Sparren gebildet, die an den Längsseiten der Kammer in den in etwa 2 m Höhe um

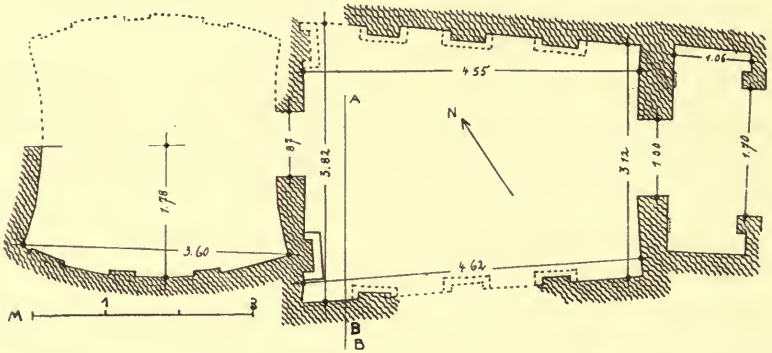


Abb. 2 — Tomba Casieri, Plan, 1 : 100.

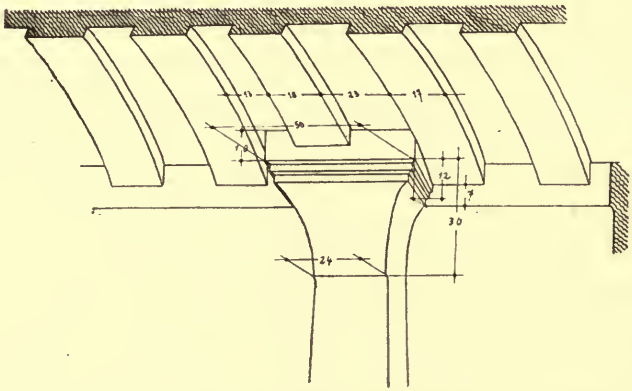


Abb. 3. — Tomba Casieri, Oberteil eines Wandpfeilers und Dachkonstruktion der Hauptkammer, 1:25.

die Wände geführten Architravbalken einzugreifen scheinen. Die Giebelsteigung beträgt bis zur Unterseite der Firstpfette knapp 30 cm, sie verläuft mit einer leichten Wölbung, die aber zum grössten Teile eine Folge der flüchtigen Arbeit der Steinmetzen sein wird. Aus demselben Grunde sind die Sparren in ganz verschiedenen Breiten und Abständen ausgeführt und nicht einmal symmetrisch zum Firstbalken angeordnet. Die Längswände werden durch je drei vierkantige Pfeiler gegliedert, die an ihnen

anhaften. Sie stehen auf jederseits 12 cm ausladenden Plinthen von 13 cm Höhe, verjüngen sich stark nach oben zu und tragen vierkantige Kapitelle (Abb. 3). Diese bestehen aus einer schlanken

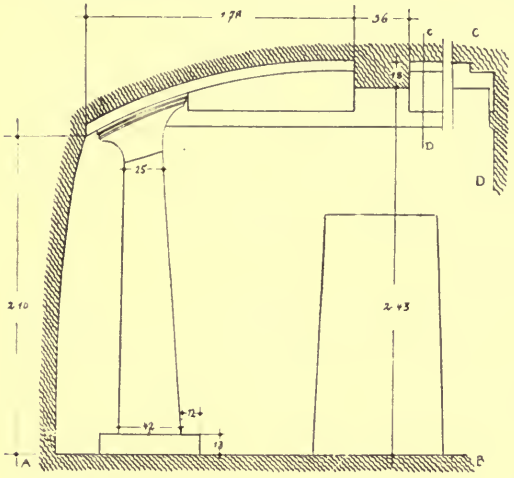


Abb. 4. — Tomba Casieri, Rückwärtige Schmalwand der Hauptkammer, 1 : 50.

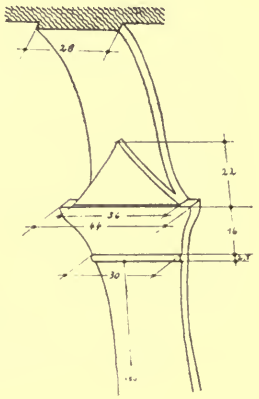


Abb. 5. — Tomba Casieri, Wandpfeiler der Hinterkammer, 1 : 25.

Hohlkehle und zwei dünnen Abakusplatten über einander. Ueber den Kapitellen scheint sich die Wand zu verkröpfen. Die Eingangswand zeigt über dem Architrav in der Mitte des sonst glatten Giebelfeldes die Stütze des Firstbalkens als ungegliederte Platte. Die Rückwand hat ausserdem als besonderen Schmuck zwei nahe an die Ecken gerückte Pilaster (Abb. 4). Diese entsprechen durchaus den Wandpfeilern der Längsseiten. Da sie aber die an die Wand anschliessenden Giebelsparren tragen, verlaufen die Lagerflächen ihrer Kapitelle der Steigung des Giebels folgend schräg, und die Hohlkehlen sind an den inneren Seiten gestreckter, an den äusseren etwas zusammengedrückt.

Durch eine niedrige Tür in der Mitte der Giebelwand betritt man die kleine Hinterkammer. Soweit deren noch übrig gebliebene Wände einen Schluss auf ihre ursprüngliche Form zulassen, hatte sie annähernd quadratischen Grundriss, in dem die Seitenlänge 3.60 m betrug. Die erhaltene Längswand ist am Boden stark nach aussen gebogen, die Querwand ebenso

stark nach innen. Selbstverständlich brauchen die zerstörten Wände nicht dieselben Krümmungskurven gehabt zu haben, aber als gekrümmt wird man sie sich jedenfalls vorstellen müssen. Im Sinne der Hauptachse des Grabes ist der Raum mit einer Spitzbogentonne überwölbt, die schon am Boden beginnt und in ihrem unteren Drittel stark ausgebaucht ist. Der Grat des Gewölbescheitels ist noch deutlich erkennbar in etwa 2.60 m Höhe über dem Boden. Aus der Fläche des Gewölbes treten in unregelmässigen Abständen drei dünne vierkantige Gurte von knapp 30 cm Breite heraus, die von konkav eingeschnürten, ebenfalls glatten, vierkantigen Pilastern getragen werden. Diese letzteren reichen 1.50 m über den Boden des Grabes, und den Uebergang zwischen ihnen und den Gurten vermitteln kapitellartige Glieder, die sich aus einem ganz schwach angedeuteten Rundstab und einem 16 cm hohen Profil von lesbischer Form zusammen setzen. (Abb. 5). Auf der Lagerfläche der Kapitelle, dem Ansatz der Gurte vorgelegt, erscheinen dünne Platten in Form eines rechtwinkligen Dreiecks, die vielleicht einen ursprünglich aus konstruktiver Notwendigkeit entstandenen Bekrönungsschmuck darstellen. In die Wandfläche über der Tür, aber in keinem erkennbaren Zusammenhang mit ihr, ist ein kleines Giebeldreieck, ohne Basis, mit Andeutung von Zahnschnitt, eingemeisselt.

Ueber Funde aus diesem Grabe ist nichts bekannt geworden.

2. Tomba Monterisi-Rossignoli (Im Plan Nr. 2, Abb. 6 10).

Litteratur: A. L. Millin, Description des tombeaux de Canosa, Paris 1816. — Alte Berichte abgedruckt bei M. Ruggiero, Degli scavi di antichità nelle provincie di Terraferma S. 529-530.

Es sind jetzt fast hundert Jahre verflossen, seit Aubin Louis Millin zum ersten Male Zeichnungen eines Canosiner Kammergrabes herausgab. Als einer der ersten hatte er sich, durch die Beschäftigung mit den Darstellungen auf unteritalischen Vasen angeregt, auch nach den Formen der Gräber umgesehen, aus denen die vielbewunderten Schätze stammten, und hatte schon 1808 Typen Nolaner Gräber in seinem Werke über Vasenbilder

wiedergegeben. 1812 hat er dann in Canosa selbst, an einer Stelle, an der schon viele Grabfunde gemacht worden waren, eine Ausgrabung begonnen, diese aber leider als erfolglos auf-

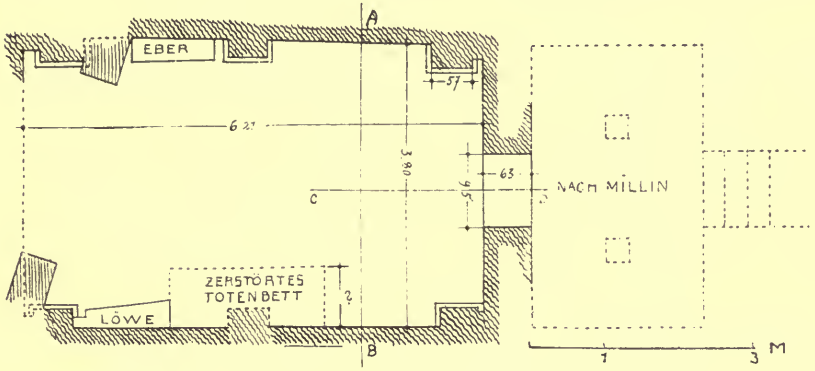


Abb. 6. — Tomba Monterisi - Rossignoli, Plan, 1 : 100

gegeben, nachdem er vier Gräber, die wahrscheinlich keine architektonisch interessanten Formen aufwiesen und überdies beraubt waren, aufgedeckt und wieder zugeschüttet hatte. Nur ein Jahr später, am 16. Oktober 1813, fand der Bauer Sabino Monterisi beim Ausheben eines über 5 m tiefen Kellerraumes ganz nahe davon ein reiches und prächtig ausgestattes Kammergrab. Von diesem erhielt Millin Zeichnungen und eine Beschreibung zugeschickt, und sie erschienen ihm interessant genug, in das prachtvolle Foliowerk aufgenommen zu werden, in dem er den ausserordentlich kostbaren Grabinhalt bekannt machte. Er hat Wert darauf gelegt, die Zeichnungen so getreu wie möglich mit allen Mitteln der damaligen Technik zu reproduzieren. Leider er aber keine Gelegenheit gehabt, sie an Ort und Stelle nachzuprüfen, und so ist seine grossartig angelegte Publikation in wesentlichen Punkten ungenau.

Das Grab liegt nordöstlich der Stadt, nahe dem Camposanto, im Keller des jetzt Herrn Riccardo Rossignoli gehörenden Gehöftes; vgl. Abb. 6. Bei der Entdeckung war man auf die Rückwand der Hauptkammer gestossen und hatte, in südwestlicher Richtung weitergehend noch einen zweiten Raum und ein Stück

des vor diesem liegenden Dromos ausgegraben, doch ist die Vorhalle des Grabes später wieder völlig verschüttet worden und kann daher nur nach Millin's Zeichnung angegeben werden.

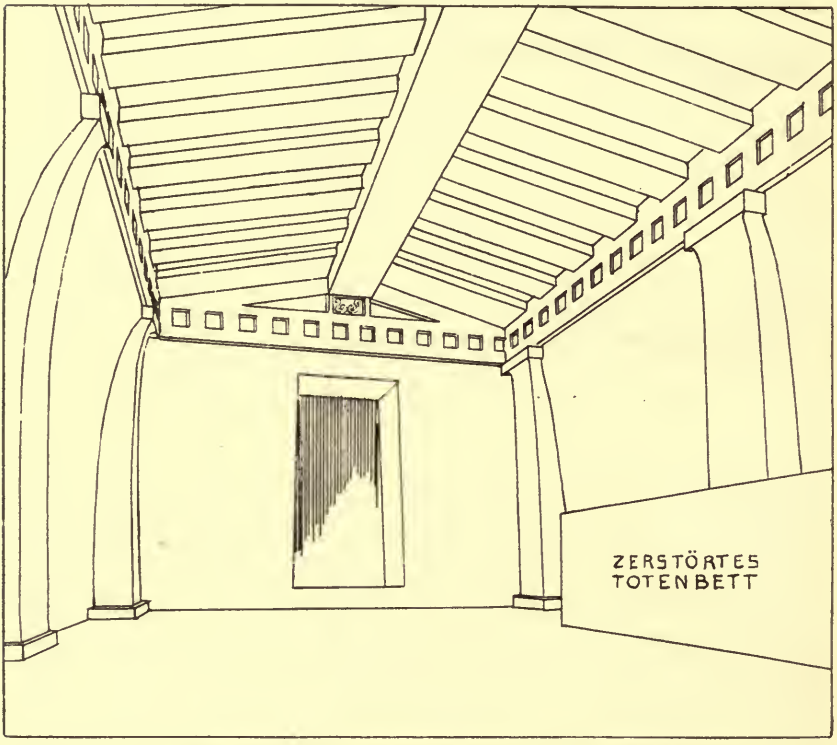


Abb. 7. — Tomba Monterisi-Rossignoli, Ansicht der Hauptkammer, 1 : 50.

Den jetzigen Eingang bildet ein aufgemauerter Bogen, der mitsamt der Tuffwand des modernen Kellers abweichend orientiert ist. Seine Auflager sind im Plan durch senkrechte Schraffierung als nicht antik gekennzeichnet.

Die Hauptkammer, von fast rechteckigem Grundrisse, hat in der Richtung ihrer Hauptachse eine Ausdehnung von etwa 6.20 m, in der Breite von 3.80 m (Plan Abb. 6, Ansicht Abb. 7). Von der Rückwand und einem anschliessenden Stück der rechten Seitenwand steht jetzt nur ein kaum 50 cm hoher Rest ausserhalb des modernen Einganges aufrecht. An den Seitenwänden, nahe ihren Ecken und in der Mitte, sitzen je drei etwa 20 cm vortretende

Pfeiler von 2.20 m Höhe, die fast alle stark beschädigt sind. Ein jeder von ihnen steht auf einer 10 cm hohen Plinthe, die nach jeder Seite 8 cm vorspringt. Er beugt sich, der konkav ausgebauchten

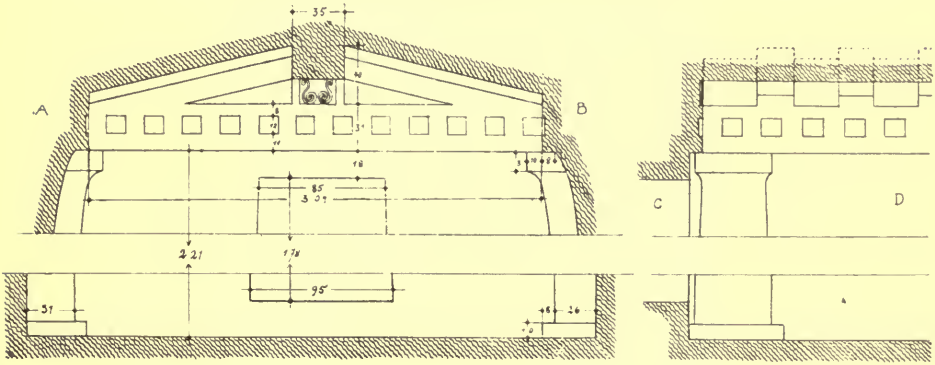


Abb. 8. — Tomba Monterisi-Rossignoli, Schnitte. 1 : 50.

Wand folgend, nach dem Innern des Raumes vor und endet mit einer kleinen Hohlkehle unter einem vierkantigen Abakus von 13 cm Höhe. Auf den sechs Pfeilern ruht, um alle Seiten der Kammer gleichmässig umlaufend, ein 31 cm hoher Architrav, in den in regelmässigen Abständen kleine Quadrate eingetieft sind. An der vorderen Schmalwand ist das Giebelfeld erhalten, in dessen Mitte die Stütze für den Firstbalken als fast quadratische Platte sichtbar wird. (Abb. 8). Auf dieser sind zwei von einander abgewendete S-förmige Doppelvoluten in schwachem Relief dargestellt. (Abb. 9). Dies ist der Schmuck, den Millin nach der ihm zur Verfügung stehenden Zeichnung für eine Lyra gehalten hat, was ihn dazu veranlasste, im Sinne seiner Zeit eine symbolische Beziehung zu dem im Grabe bestatteten Toten zu suchen. (Ueber dieses Ornament s. unten S. 293). Auf dem breiten Firstbalken, der nur 17 cm höher als der Wandarchitrav aufliegt, ruht das Giebeldach, Es hat jederseits elf gleichmässig verteilte Sparren, die 30 cm breit sind und 25 cm Abstand von einander haben. Unter dem Dach wird das Giebelfeld durch zwei sparrenartige Bretter von derselben Höhe wie der Wandarchitrav abgeschlossen. Die Tür nach der Vorhalle beginnt erst 25 cm über dem Boden.

In der Mitte der linken Seite gibt die alte Zeichnung ein breites, aus dem lebenden Fels geschlagenes Totenbett an, das jetzt verschwunden ist. Die Linie, an der es an die Wand

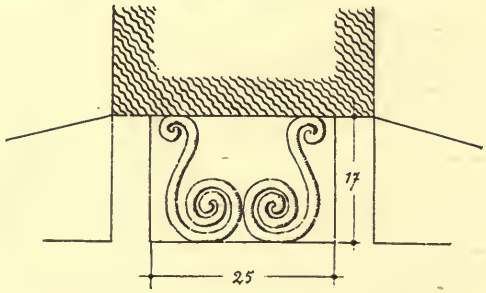


Abb. 9. — Tomba Monterisi-Rossignoli, Schmuck des Firstbalkenträgers, 1 : 10.

anstiess, lässt sich aber in 85 cm Höhe noch auf etwas mehr als 2 m erkennen, seine Breitenausdehnung ist dagegen nicht mehr festzustellen. Anscheinend waren die Ecken des Steinklotzes nicht als Klinenfüsse ausgearbeitet. Millin weiss nur von einer kleinen Erhöhung am Kopfende des Bettes (das dem Eingang zugewendet war), und von einem Relief auf der Vorderfläche zu berichten, das einen Hippokampen und einen Fuchs darstellte. Dieses soll abgesägt und in das Museum des Königs nach Neapel gebracht worden sein; im heutigen Neapeler Museum wird es sich kaum wieder finden, denn in dem Uebernahmeinventar des Museums der Königin Caroline Murat ist es nicht erwähnt [6]). Das Grab enthält aber noch anderen plastischen Schmuck. Zwischen dem hintern Eckpfeiler und dem in der Mitte der rechten Seite steht. fast rund aus dem Fels gearbeitet, auf einem kleinen rechteckigen Sockel ein lebensgrosser Eber, der den Kopf nach der Ecke zu gerichtet hat (Abb. 10). Trotz grosser Zerstörung lassen sich die Hauptformen noch erkennen, und zeigen, dass es sich um eine anatomisch gut durchgeführte Arbeit handelt, die wohl in Zusammenhang mit der Tierbildnerei des vierten Jahrhunderts stehen wird, für die der skopasische Eber von Tegea

[6]) Notamento degli oggetti trasportati nel Museo dei Regi Studi. In Docum. p. s. alla storia dei Musei d'Italia IV S. 274—328.

als Beispiel aus der grossen Kunst erhalten ist [7]). Auf der Vorderfläche des Sockels ist ein nach rechts gewendeter Drache in Relief abgebildet, ein sonderbares Mischwesen, mit einem mehr

Abb. 10. — Tomba Monterisi-Rossignoli, Sockel mit Eber.

an einen Aal als an eine Schlange erinnernden Leib, Hundekopf und Schweinsschnauze. Dem Eber gegenüber, eng zwischen Pfeiler und Totenbett gedrängt, stand auf einem ähnlichen, aber schmucklosen Sockel ein Löwe (nach Millin ein Hund), von dem nur noch der formlose Rumpf mit den Hinterbeinen und dem Schwanz übrig ist. — Solche Tierskulpturen sind in Canosiner Gräbern bisher noch nicht wieder beobachtet worden. Flache Reliefs mit Tierdarstellungen finden sich aber ähnlich fast zu derselben Zeit in der Caeretaner Tomba del Triclinio [8]).

Es ist heute nicht mehr auszumachen, ob das Grab, wie das vorhergehende noch eine Hinterkammer gehabt hat. Dass Millin's Zeichnung keine angibt, kann nicht als Beweis gegen ihr ursprüngliches Vorhandensein angesehen werden, da die Zeichnung wahrscheinlich erst angefertigt wurde, als durch den modernen Bau alles schon so weit zerstört war wie heute.

[7]) Ant. Denkm. d. Inst. I Taf. 35, 1; M. Collignon, Hist. de la sculpt S. 237, fig. 117.

[8]) C. Dennis, Cities and cemeteries of Etruria I[3] S. 247.

Auf dem Totenbette wurden die Reste eines Kriegers gefunden. Von dessen Bewaffnung sind ein zweiteilig gearbeiteter Panzer, ein Helm und eine Beinschiene ins Neapeler Museum gekommen, ausserdem ein zweiter, angeblich neben den Toten gelegter Helm und der Stirnschmuck eines Pferdes [9]). Der sehr zerstörte Bronzegürtel scheint verloren zu sein[10]). Ein Bronzeidol und eine Bronzelampe waren vom Entdecker verschleudert worden, ehe sie gezeichnet werden konnten[11]). An Tongefässen fand man ausser etwa 30 kleinen gefirnissten und ungefirnissten Schalen einige rotfigurige apulische Vasen, die nach Neapel kamen. Die drei besten Stücke, darunter die beiden grossen Volutenamphoren, von denen die eine im Hauptfelde Bilder aus dem Hades, die andere Szenen aus der Medeasage darstellt, nahm Königin Caroline Murat mit auf die Flucht und verkaufte sie später an König Ludwig I. für die Münchener Vasensammlung [12]), während die weniger bedeutenden für Neapel erhalten wurden [13]). Nicht aus dem Grabe, wie Gerhard irrtümlich angibt[14]), stammt die vergoldete schlauchförmige Oinochoe in Neapel (Heydemann nr. 2890), auf der eine Amazone (oder ein Jüngling) im Kampf mit einem Greifen dargestellt ist. Sie wurde 1854 in einem der in der Nähe gelegenen Gräber gefunden [15]).

Gräber der jüngeren Periode.

1. Tomba Barbarossa. (Im Plan Nr. 3, Abb. 11–14).

Litteratur: E. Gerhard, Bull. Inst. 1829 S. 181-184; Lombardi, Sepolcri di Canosa, in Ann. Inst. IV 1832 S. 285-289,

[9]) Cat. del Mus. Naz. di Napoli. Armi antiche, nr. 12—16. 49: Millin a. a. O. Taf. II, 1—4, 7.

[10]) Millin, a. a. O. Taf. II, 6.

[11]) Millin, a. a. O. S. 3.

[12]) Jahn, nr. 849; Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei I Taf. 10 mit Angabe der früheren Litt. — Jahn nr. 810; Furtwängler-Reichhold II Taf. 90 mit Litt. — Jahn nr. 853; Millin, Taf. XIII-XIV.

[13]) Heydeman nr. 2192; Millin, Taf. XI-XII; nr. 2311. Die übrigen beschrieben im Notamento (s. Anm. 6) S. 314, nr. 687—711.

[14]) Arch. Ztg. XV 1857 S. 59.

[15]) Bonucci bei Ruggiero, a. a. O. S. 552.

mit Mon. I Taf. XLIII. — Alte Berichte bei Ruggiero a. a. O. S. 529-530.

An dem jetzt Piazza Imbriani genannten kleinen Platze, nicht weit von der Kathedrale, fand der Grundbesitzer Sabino Bar-

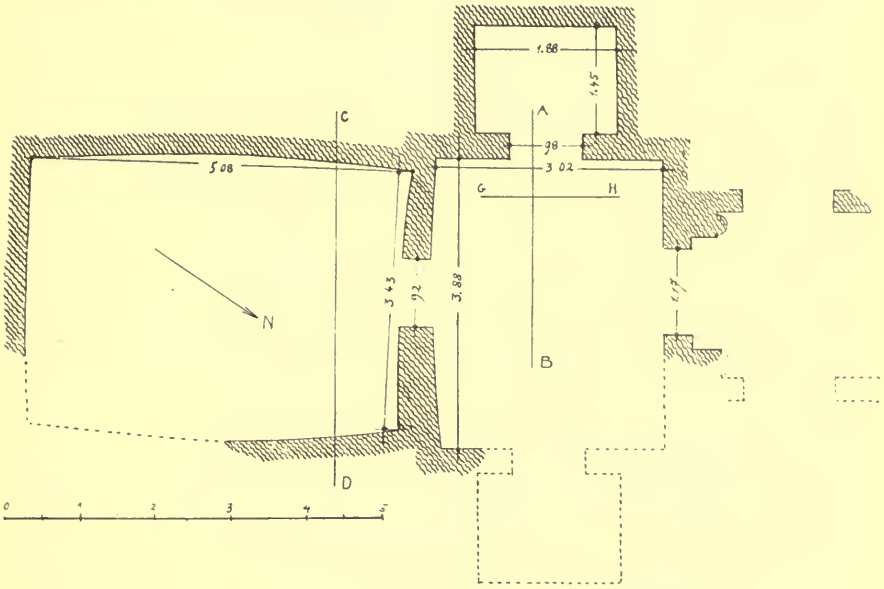


Abb. 11. — Tomba Barbarossa, Plan, 1 : 100.

barossa im Dezember 1828 beim Fundamentgraben in fast 8 m Tiefe eine Gruppe von sieben an einem Dromos gelegenen Grabkammern, deren Reste unter dem Keller des im Besitze seiner Erben gebliebenen Hauses zum Teile noch zugänglich sind; vgl. Abb. 11. Da auch hier der Dromos verschüttet ist, steigt man durch das vom Entdecker gegrabene Loch in die linke hintere Ecke der Hauptkammer. Mauermassen, die das zweistöckige Haus stützen müssen, verdecken grösstenteils die linke Hälfte dieses Raumes mitsamt der anschliessenden linken Nebenkammer und ein gutes Stück der Hinterkammer. Am Dromos lässt sich gerade noch feststellen, dass sich links von der breiten Eingangstür zwei Gelasse öffnen, und dass die Haupttür selbst durch vor die Pfosten gestellte ionische Halbsäulen ausgezeichnet war, die ein Gebälk getragen haben. Sie scheinen ihrer

Form nach bis in Einzelheiten genau denen der später zu beschreibenden Gräber zu entsprechen, die besser erhalten sind.

Die Hauptkammer ist ein rechteckiger Raum von 3.86 m Breite und wenig über 3 m Tiefe in der Achsrichtung des Grabes. Sie hat ziemlich genau rechtwinklige Ecken und die etwa 2.20 m hohen Wände stehen annähernd senkrecht. Sie werden nach oben zu von einem an allen vier Wänden umlaufenden Architrav mit scharfkantigem lesbischen Kyma als Abschlussglied bekrönt. In der Mitte jeder Wand öffnet sich eine Tür. Die dem Dromoseingang gegenüberliegende ist in etwa 22 cm Abstand von einer Leiste umrahmt, die in kantiger Ausführung ein lesbisches Kyma nachahmt (Abb. 12, 13). Dieser Rahmen folgt der Verjüngung der Tür und ist um den seitlich etwas ausladenden Sturz eckig herumgeführt. Ueber dem Türsturz trägt die Leiste noch ein lesbisches Kymation, das bis an die Decke heraufreicht. Es ist eine Kleinigkeit höher als das Abschlussband des Architravs, neben dem es sitzt, und ist ausserdem etwas vorgekröpft. (Ueber die Bemalung s. unten). Die flache Decke zeigt acht den Schmalseiten parallel gelegte Bohlen von 35 cm Breite.

Durch eine Tür kommt man in einen langgestreckten Hinterraum von 5 zu $3\,^1/_2$ m Grundfläche. Dessen krumme und nach innen geneigte Wände tragen ein Giebeldach, das an der Unterseite der Firstpfette nur 1.86 m Höhe erreicht. Es hat jederseits zehn gleichmässige Sparren in symmetrischer Anordnung, bei gleichen, etwa 20 cm grossen Abständen. Der eine noch sichtbare der beiden Nebenräume an der Haupkammer ist am Boden 1.88 m breit und 1.45 m tief. Er hat die bei den einfacheren Gräbern in Canosa übliche Form eines am Boden beginnenden annähernd elliptisch geführten Tonnengewölbes mit roh zubehauenen Wänden.

Die Wände in den beiden Haupträumen des Grabes sind mit einer feinkörnigen Stuckschicht überzogen, die Bemalung in zwei Farben, rot und blau, trägt. Die Türpfosten und der Sturz der Tür in der Rückwand sind blau, während die Leibung rot ist. Ebenso hat die Vorderfläche der Profilleiste rote Farbe. Zu

beiden Seiten der Tür war, nur in Malerei, je ein Fenster mit geschlossenen Läden angegeben. Das linke ist fast ganz zer-

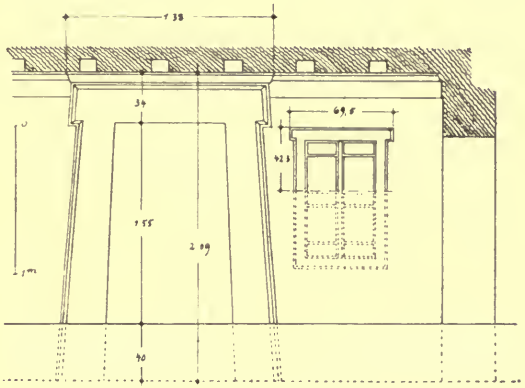


Abb. 12. — Tomba Barbarossa. Schmuckwand im Hauptraum, 1 : 50.

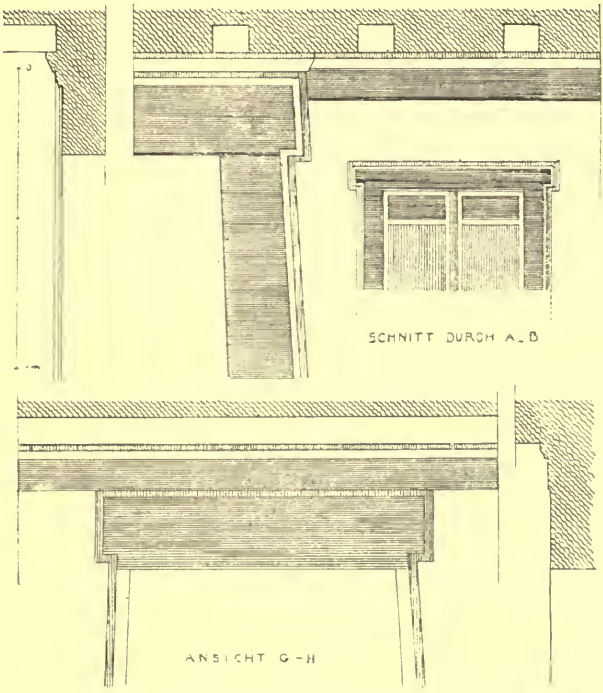


Abb. 13. — Tomba Barbarossa, Gemalte Tür- und Fensterrahmen im Hauptraum, 1 : 25; vgl. den Plan.

stört, und von dem rechten hat eine Ueberschwemmung am Ende des vorigen Jahrhunderts nur die obere Hälfte übrig gelassen. Die untere kann aber mit grosser Wahrscheinlichkeit

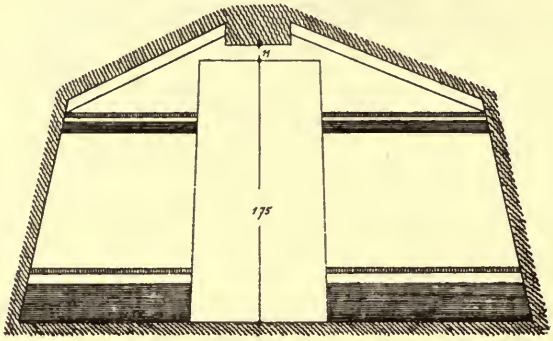


Abb. 14. — Tomba Barbarossa, Eingangswand im Hinterraum, 1 : 50.

unter Benutzung der Monumentitafel ergänzt werden und ist daher auf Abb. 12 mit punktierten Linien eingetragen. Die Umrahmung entspricht bei kleineren Verhältnissen genau derjenigen der grossen Tür. Die mittlere Verschlussleiste der Läden ist als schmaler senkrechter Streif von roter Farbe gegeben; die Läden selbst scheinen aus blauem Rahmenwerk mit je zwei roten Füllungen zu bestehen. Der Wandarchitrav ist blau bemalt, die vordere Fläche seines Kymas rot. An der Nebentür, die keinen plastischen Schmuck hat, ist die Rahmenleiste als roter Streifen angedeutet, der Sturz ist blau gestrichen, während die auffallend schmalen Pfosten weiss sind (Abb. 13, unten). In der Hinterkammer (Abb. 14) läuft ein blauer Sockel von 26 cm Höhe um, über dem nach kurzem Abstand ein dünner roter Streifen folgt. Der oberen Wandkante entlang ist ein ebensolcher Streifen geführt, unter dem nach noch kürzerem Abstand ein blaues Band von 7—8 cm Breite gemalt ist. Am Giebel der Rückwand ist dieselbe Farbenfolge auch unterhalb der Giebelschräge wiederholt.

Die Funde, die man in diesem Grabe machte, kamen fast vollzählig in das Museum von Neapel, sind allerdings dort nicht sämtlich wieder zu identifizieren. Ueber die Zusammensetzung

des Grabinventars erfährt man aus dem Bericht von Lombardi genügend, um zu erkennen, dass fast alle die Gattungen von Beigaben vertreten waren, die in dem kürzlich von Michele Jatta in dieser Zeitschrift publizierten Grabfund aus Canosa in Museum von Bari angetroffen werden [16]). Von rotfigurigen Vasen erwähnt Lombardi vier als Gegenstück gearbeitete Kannen (Neapel, Heydemann nr. 2304, 2304, 2336, 2383), augenscheinlich genau den von Jatta in Abb. 5 wiedergegebenen entsprechend, und eine grosse Schüssel mit der weiss gehöhten Darstellung einer Frau in Viergespann als Hauptbild, ähnlich derjenigen, die Jatta auf S. 92 beschreibt. Es scheint, dass vier gleiche Kannen und eine grosse Schüssel eine typische Canosiner Grabbeigabe in dieser Zeit gewesen ist; ein sehr ähnliches Service aus Canosa besitzt z. B. das Museum in Lecce. Im Grabe Barbarossa fanden sich ausserdem mehrere der weissgrundigen, als Frauenköpfe geformten Krüge ohne Boden mit aufgesetzten Terrakottastatuetten auf der Mündung, wie sie ebenfalls für Canosa typisch sind; auch diese besitzt in identischer Ausführung das Museum in Bari. Dann werden noch verschiedene Terrakottastatuetten trauernder Frauen erwähnt, ferner eine rhodische Spitzamphora mit Rose in einem sonst stark verwischten Stempel, mehrere Amphoren, worunter eine mit aufgesetzten Reliefdarstellungen, Scherben von Gläsern und vergoldeten Alabastervasen und schliesslich auch einer der einheimischen Askoi mit Siebausguss [17]).

2. Tomba Lagrasta (Im Plan Nr. 4, Abb. 15-18).

Litteratur: Laviola bei Th. Mommsen, Iscrizioni messapiche In Ann. Inst. XX 1848 S. 150-153 (Beschreibung). — C. Bonucci, Viaggi nella Terra di Bari, in Poliorama pittoresco XV 1853/54 S. 186-188, 202-203, 249-250, 264, 273-274. — H. Wreford, in London illustrated News 7. II. 1854, danach übersetzt in Poliorama XVI 1854/55 S. 57-58 (Beschreibungen mit Bildern). —

[16]) M. Jatta, Tombe Canosine del Museo Provinciale di Bari; in Röm. Mitt. XXIX 1914 S. 90—121, Taf. VIII—X.

[17]) M. Mayer, Not. Scavi 1898 S. 213.

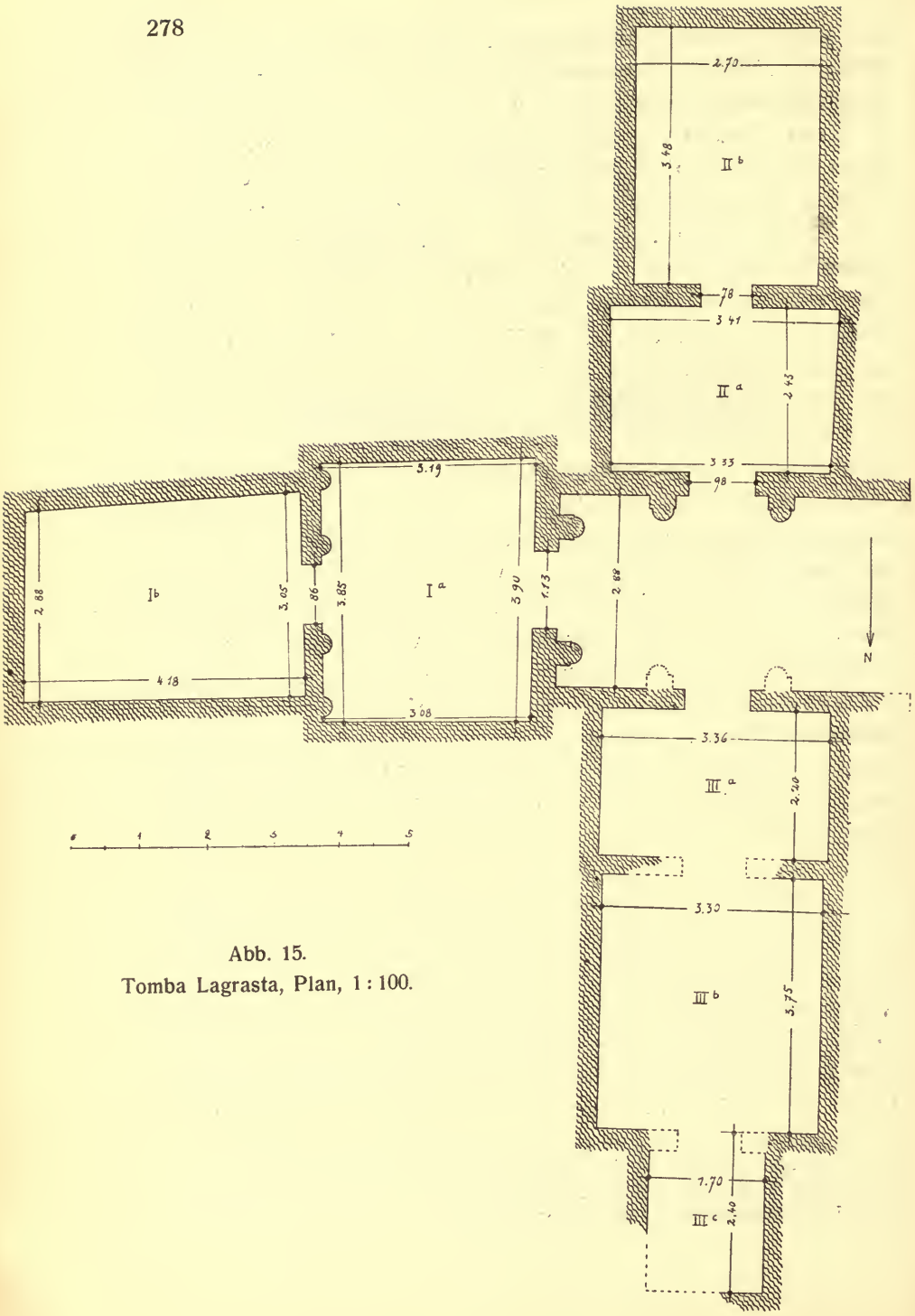


Abb. 15.
Tomba Lagrasta, Plan, 1 : 100.

E. P. Biardot, Les terres cuites funèbres S. 493-525 (Beschreibung mit schematischem Plan). — M. Ruggiero, a. a. O. S. 533-538, 540 f. (alte Berichte). — V. Macchioro, Curiosità Canosine. in Apulia II 1912 S. 159-163, Taf. II-V. — R. Delbrück im Arch. Anz. 1912 S. 307-312, Abb. 25-29 (Wiedergabe der älteren Zeichnungen und Photographie).

Im Tale zwischen dem Stadtberg und den südöstlichen Hügelzungen, nicht weit von der zum Bahnhof führenden Strasse, sind im vorigen Jahrhundert viele Gräber gefunden worden, die prächtigsten im Grundstück Lagrasta. Eins davon war das in der Archäologischen Zeitung abgebildete, das noch Reste einer über dem Grabeingang errichteten Architektur mit sechs (nach Bonucci fünf) ionischen Säulen erhalten hatte [18]). Die Stelle dieser Grabanlage ist jetzt nur noch als eine Mulde im Boden zu erkennen, und ob eine Ausgrabung wieder etwas vom Oberstock aufdecken würde, erscheint recht fraglich. Dagegen steht der andere, in den Jahren 1843-1852 nach und nach freigelegte Gräberkomplex, der nur wenige Schritte nordwestlich von den eben erwähnten liegt, wenigstens teilweise noch offen. Er ist mehrfach, allerdings meist an entlegenen Orten publiziert worden, s. oben. Nachdem dann Macchioro die 1845 nach Neapel gesandten Pläne nnd Aufrisskizzen aus dem Museumsarchiv herhervorgeholt und zugleich mit den etwas aufgeputzten Bildern aus einer illustrierten Zeitschrift veröffentlicht hatte, hat Delbrück darauf aufmerksam gemacht, dass das Grab noch vorhanden sei und hat Photographien seines jetzigen Zustandes mitgeteilt.

Zugänglich sind jetzt, vgl. Abb. 15, drei kreuzförmig an einen gemeinsamen Dromos gerückte Gruppen von zwei (in einem Falle drei) jedesmal in einer Achse liegenden Räumen. Der Dromos ist bis fast zu den Türstürzen der Eingänge aufgefüllt und kann nur in dieser Höhe als 2.88 m breit gemessen werden. Von den beiden Kammern, die nach den früheren Aufnahmen vor den seitlichen liegen, ist nur die Tür der rechten zu sehen; die Kammer selbst, die nur roh zubehauen sein soll, ist voll Erde.

[18]) Arch. Ztg. XV 1857 Taf. CIV, 1.

In die ausgeräumten Kammern kann man durch die oberen Türhälften gerade noch hinein kriechen. Vor den Pfosten der am inneren Dromosende befindlichen Tür stehen, in derselben

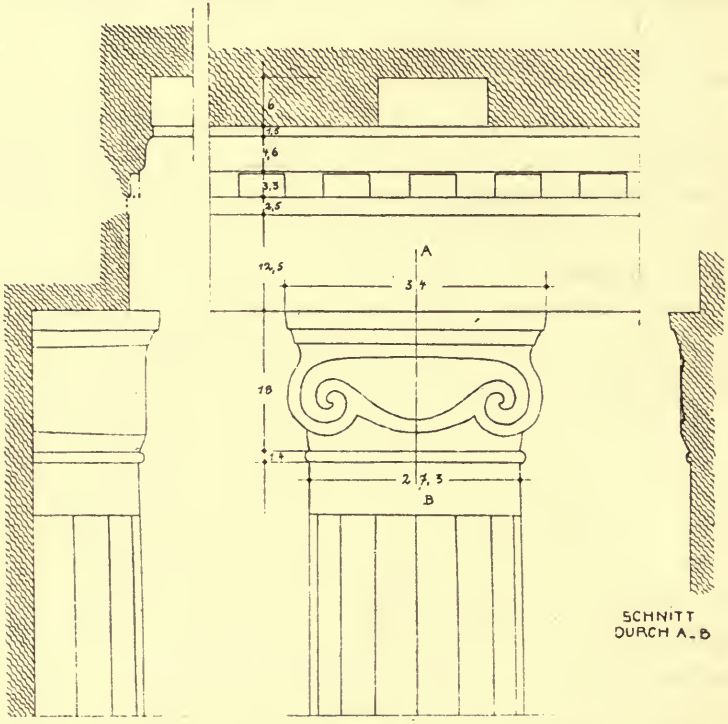


Abb. 16. — Tomba Lagrasta, Halbsäule der Schmuckwand im Raum I a, ungefähr 1 : 10.

Weise, wie vor Tomba Barbarossa, kurze Pfeiler und an ihnen ansitzend, ionische Halbsäulen mit acht ganz flachen Kannelluren, die ein wahrscheinlich aus besonderen Blöcken aufgebautes Vordach mit dreieckigen Giebel trugen. Dies ist nicht mehr vorhanden, und die Kapitelle selbst sind zu unförmlichen Klumpen geworden. Sie waren aber gewiss, wie auch die Bonucci'sche Zeichnung angibt, von derselben Form, wie die innen erhaltenen. Eine ebensolche Säulenstellung lässt sich in noch mehr zerstörtem Zustande auch vor der rechten Seitentür konstatieren und hat vor der linken, wo sie jetzt nicht mehr zu erkennen ist, nach Ausweis der alten Zeichnung ebenfalls bestanden. Dagegen

scheinen keine Säulen vor den Eingängen der unvollendeten Kammern gewesen zu sein, wo sie nur auf dem auch sonst sehr ungenauen Plane von Biardot angegeben sind.

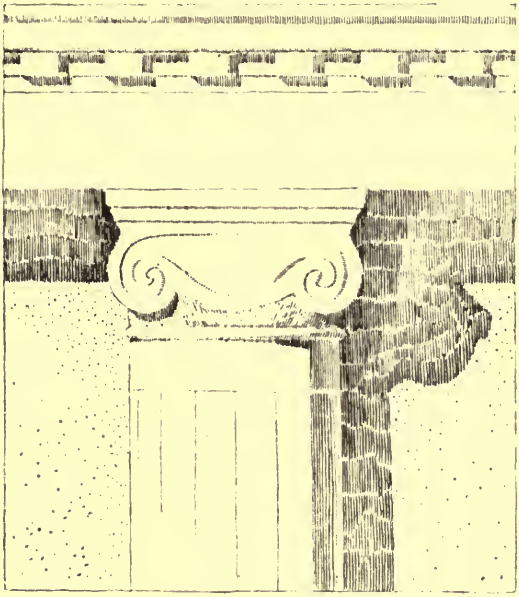


Abb. 17 — Tomba Lagrasta, Halbsäule, ungefähr 1 : 10.

Das am Ende des Dromos gelegene Grab ist auf jede Weise, auch durch reiche Bemalung auf Stuck, als das vornehmste der Gesamtanlage bezeichnet. Seine Eingangstür ist 1.13 m breit, während die der beiden Nebengräber nicht ganz 1 m Breite haben: Die Vorderkammer (I a) misst bei fast rechteckigem Grundriss rund 3.90 m in der Breite und 3.15 an mittlerer Tiefe. Die Wände tragen in etwa 2.30 m Höhe über dem ursprünglichen Boden ein flaches Bohlendach mit acht Deckenbalken, deren äussere an die Schmalwände anschliessen. Die Rückwand ist durch eine vorgeblendete ionische Architektur gegliedert. Vier ionische Halbsäulen tragen ein bis an die Decke reichendes Gebälk (Abb. 16, 17). Von den Basen dieser jetzt 30 cm in der Erde steckenden Säulen haben wir eine gesehen, deren Gesamthöhe als 20.5 cm gemessen werden konnte; die Erhaltung ermöglichte nicht, eine genaue Aufnahme der einzelnen Glieder

zu machen. Die Basis hat eine von der attischen abgeleitete Form. Ueber jedem Torus ist ein breites Ablaufprofil eingeschaltet, der untere springt ein wenig vor und ruht auf einer runden Plinthe. Die Schäfte der Säulen sind bis an das glatte Halsband 1.65 m hoch und haben acht flache Abfasungen anstatt Kanneluren. Ihr unterer Durchmesser beträgt 32.4 cm, ihr oberer 27.3 cm, und sie haben eine schwache Entasis. Am Kapitell sind einige Eigentümlichkeiten bemerkenswert, die sonst an archaischen Exemplaren gelegentlich vorkommen (s. unten S. 294 f.). Sein Kymation ist als ein nach oben ohne Kurve sich ausbreitender Korb gebildet, etwa wie der untere Teil eines geraden dorischen Echinus. Es ragt nicht über die Vorderfläche der Voluten und über den mit diesen in einer Ebene liegenden Canalisrand hinaus, sondern endet an ihm mit einer scharfen Kante. Der Canalis selbst ist leicht konvex gearbeitet und von schmalen Randleisten eingefasst, die hakenförmig im Spiralmittelpunkte endigen und dieser ist nicht durch eine Kreisplatte als Volutenauge gekennzeichnet. Der untere Canalisrand ist in der Mitte fast so tief hinabgesenkt, wie die Volute. Sein oberer Rand verläuft in der Mitte zunächst wagrecht. senkt sich aber, da die Voluten sehr eng an den Säulenschaft gedrängt sind, ziemlich rasch. Daher vermitteln dreieckige, ohne Trennungslinie am oberen Canalisrande anhaftende Zwickel den Uebergang in eine auf breiterer Basis stehende gekehlte Platte, die den noch weiter ausladenden Abakus trägt. Sowohl die Zwickel als die Kehle treten nach vorn etwas aus der Ebene der Canalisränder vor. Am Pulvinus der nur halb aus der Wand herausragenden Kapitelle ist die Einschnürung in der Mitte nur schwach und nur in vertikalem Sinne angedeutet. Unter dem Kapitell, durch einen kleinen Rundstab von ihm abgesetzt, war ein Anthemienband angebracht, das aus anderem Stoffe bestanden zu haben scheint und jetzt abgefallen ist. — Auf den einschichtigen Architrav folgt ein dünner Streifen, der jetzt um einiges hinter der Fläche zurücktritt und wahrscheinlich ebenfalls eine aus anderem Stoffe aufgesetzte Schmuckleiste trug. Darauf ein niedrig gehaltenes Zahnschnittband aus breiten Zähnen mit wenig Vorsprung nnd schmalen Verbindungs-

brücken in den breiten Zwischenräumen; endlich ein steilansteigendes Simaprofil. Die Bohlen der Decke scheinen nahezu auf der Kante der Sima aufzuliegen, da in ihren Zwischenräumen die

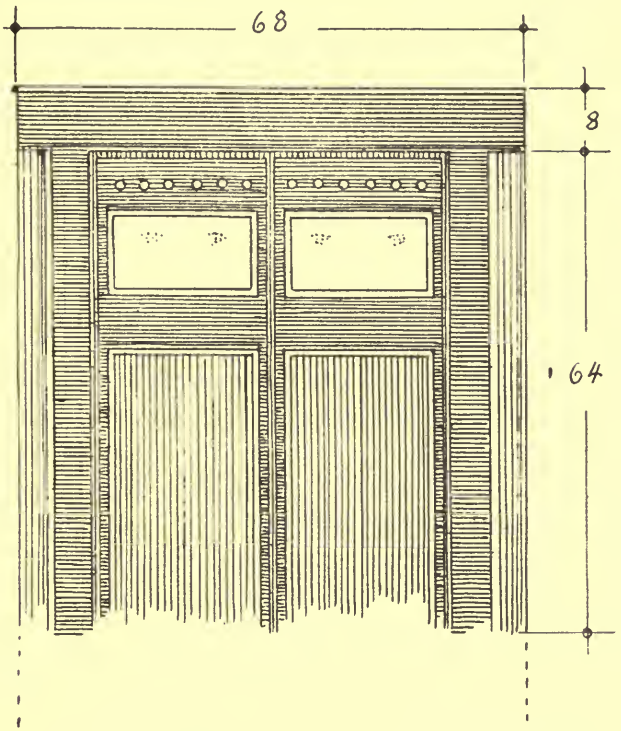


Abb. 18. — Tomba Lagrasta, Gemaltes Fenster auf der Schmuckwand in Raum I a, 1 : 10.

Wand nur wenig eingetieft ist. Von der Bemalung der Ordnung ist fast nichts mehr vorhanden. Der Architrav scheint blau gewesen zu sein, die Sima trägt am oberen Rande rote Spuren.

Zwischen den beiden mittleren Säulen öffnet sich die Tür in den Hinterraum. Sie ist, wie die geschmückte Tür an derselben Stelle im Barbarossagrabe, von einer lesbisch profilierten Leiste in etwa 15 cm Abstande eingerahmt. Ebenso wie dort ist hier symmetrisch in den äusseren Interkolumnien je ein Fenster mit Läden gemalt, leider aber nur sehr fragmentarisch erhalten. Bei genauerem Vergleichen der beiden Bilder lässt sich aber wenigstens die obere Hälfte mit Sicherheit rekonstruieren (Abb. 18).

Das so Gewonnene entspricht bis auf die total verschobenen Proportionen so gut dem Bilde im Poliorama (s. oben S. 277), dass man glauben möchte, Bonucci habe noch mehr sehen können, als heute möglich ist. Die Fenster haben blaue Rahmen, während der Raum zwischen ihnen und den Säulen rot ist. Die Randleisten der Ladenflügel sind als rote Streifen gegeben. Ein jeder Flügel scheint aus breiten wagrechten und sehr viel schmälerern senkrecht gestellten Brettern zu bestehen, in deren Mitten andersfarbige Füllungen eingesetzt sind. Die untere Füllung, die bis etwa zwei Drittel Höhe hinaufreicht, ist einheitlich rot, die obere, fast viermal so niedrige, weiss gestrichen. Auf dieser weissen Fläche waren Flügelwesen, warhrscheinlich Sirenen, gemalt, von denen noch Reste blauer Flügelspitzen erkennbar sind. Möglicherweise war die weisse Fläche auch als Oeffnung in den Läden gemeint, durch die man die Sirenen ausserhalb des Raumes schwebend gesehen sich denken könnte. In antiken Türflügeln sind gerade in dieser Höhe manchmal Fensteröffnungen angebracht gewesen, wie Darstellungen auf dem Berliner Assteaskrater [19]) und auf einem frühhellenistischen Weihrelief in Venedig zeigen [20]). Diese Fensterluken sind allerdings vergittert, wie sie auch die puteolanische Bauinschrift als „fores clatratae" vorschreibt [21]). Auf den blauen Querbrettern der Läden waren durch weisse Kreisflächen Nagelköpfe angedeutet.

An den übrigen Wänden des Raumes lässt sich gerade noch erkennen, dass ein blauer Sockel mit rotem Abschlussband den unteren Teil der Wand bedeckte. Darüber erscheinen jetzt zusammenhanglose Farbflecke auf weissem Grunde, so dass aufgemalte Kränze und Binden, wie sie die Bonucci'sche Zeichnung angibt, gar nicht unwahrscheinlich sind. Die senkrechten Flächen der Deckenbalken sind rot gefärbt, ebenso anscheinend auch die Aussenwand des Grabes.

---

[19]) Furtwängler nr. 3044; Wiener Vorlegebl. B Taf. III, 1.

[20]) Mon. grecs I 1881 Taf. 2; Daremberg-Saglio, Dictionnaire III S. 605 ig. 4130.

[21]) Th. Wiegand, Puteol. Bauinschrift; in Jb. f. Philol. Suppl. XX 1894 S. 664, II Z. 9; vgl. S. 735.

An den bisher beschriebenen Hauptraum von Grab I schliesst sich eine nur 2 m hohe Hinterkammer von 4.20 m Länge und durchschnittlich knapp 3 m Breite an. Sie ist mit einer am Boden beginnenden Ellipsentonne überwölbt und hat einen rot gefärbten Wandsockel gebabt, der noch an einigen Stellen erkennbar ist.

Grab II wiederholt die Raumformen von Grab I in kleineren Dimensionen und hat entsprechende Deckenbildung. Es fehlt ihm aber die plastische Dekoration der Hauptwand, und es war anscheinend nicht bemalt. Grab III hatte eine etwas andere Grundrissform. Hinter der Vorhalle, die der von Grab II ähnlich ist, folgte ein langgestreckter, flach eingedeckter Raum von fast derselben Breitenausdehnung, und hinter diesem eine kleinere gewölbte Kammer. Die Wände zwischen den drei Räumen sind schon gleich nach der Aufdeckung des Grabes (1843) grösstenteils weggeschlagen worden, und auch die Wand nach dem Dromos zu wurde stark beschädigt, so dass sich nur noch die allgemeinen Umrisse feststellen lassen. Am Sturze der Tür in der Rückwand der Vorhalle sind Reste von roten Streifen sichtbar geblieben, die zu einer Umrahmung der Tür in der mehrfach beschriebenen Art gehört haben.

In einer der Kammern des Grabkomplexes war in den Wandstuck die lateinisch abgefasste Grabschrift einer im Jahr 67 v. Chr. beigesetzten Frau, Medella Dasmi filia, eingekratzt, deren Aschenurne angeblich darunter gestanden haben soll[22]). Ich habe diese Inschrift nicht wieder gesehen. Nach Mommsen soll sie sich in der hinteren, nach Laviola in der vorderen Kammer des Hauptgrabes, nach Biardot in der vorderen von Grab II befunden haben.

Von der grossen Anzahl von Funden aus dieser Gräbergruppe besitzt die Hauptsachen jetzt das Neapeler Museum. Wie man sie sich kurz nach der Auffindung nach Erzählungen

[22]) F. Ritschl, Priscae Latinitatis Monumenta = CIL I Atlas, Taf. III, E und LXX, J.

der Entdecker angeordnet vorstellte, zeigt der Stich im Poliorama. Die Vasen und Terrakotten gehören denselben Gattungen an, wie die aus Tomba Barbarossa und die in Bari aufbewahrten. Einige der grossen, schreiend bunten Grabvasen, die in Biardot's Besitz gekommen waren, hat dieser farbig abgebildet [23]). Ausserdem wird noch berichtet von goldenen Ohrringen, — einem mit emailliertem Schwan als Anhänger und einem mit drei kleinen Kettchen —, von Glasscherben und Stücken vergoldeter Alabastergefässe, wie sie aus Tomba Barbarossa bekannt sind, und von einheimischen Töpfen. In Grab I soll auch eine Marmortafel, die man für eine Tischplatte hielt, gelegen haben, und ebendort will man Reste einer mit goldenen Ornamenten bestickten oder durchwebten Stoffdecke auf dem Boden liegend gesehen haben.

3. Tomba Varrese. (Im Plan Nr. 5, Abb. 19 f.).

Litteratur: Annuario storico del Comune di Napoli 1912, S. 156 Abb. Stich aus dem Anfang des XIX. Jahrh. mit unwahrscheinlichem Oberbau; sonst bisher unveröffentlicht.

Im Gemüsegarten des Stabilimento vinicolo Varrese, südwestlich der Stadt, unweit der Stelle wo die nach Lavello führende Strasse den grossen Heerdenweg (Tratturo) schneidet, befindet sich eine halbverschüttete Gräbergruppe. Kreuzförmig zu einem nach Norden gerichteten Dromos angeordnet liegen dort drei ungleich grosse Kammern, von denen die östliche (rechte) noch zwei von ihr aus zugängliche Nebenräume hat. Man steigt jetzt in einem 4 m tiefen Schacht in die ans Dromosende anschliessende Kammer I, die 4.85 m lang und fast 4 m breit ist, und über deren Längsseiten eine roh in den Fels gehauene Ellipsentonne sitzt. Vor der Tür dieses Raumes stehen die sie verschliessenden Tuffblöcke zum Teil noch aufrecht. Da der Dromos nicht ausgegraben ist und nur zum Kriechen gerade ausreichende Gänge in den ihn füllenden Schutt gewühlt sind, lässt sich weder seine Breite messen, noch lassen sich andere

[23]) Biardot, a. a. O. Taf. XL-L.

als die im Plan gegebenen Masse an den Verschlussteinen nehmen. Ebensowenig lässt sich die Bestimmung des vor deren Flucht im Dromos stehenden Blockes ermitteln. Er könnte, wie in Tarentiner Gräbern beobachtet worden ist, ursprünglich gegen

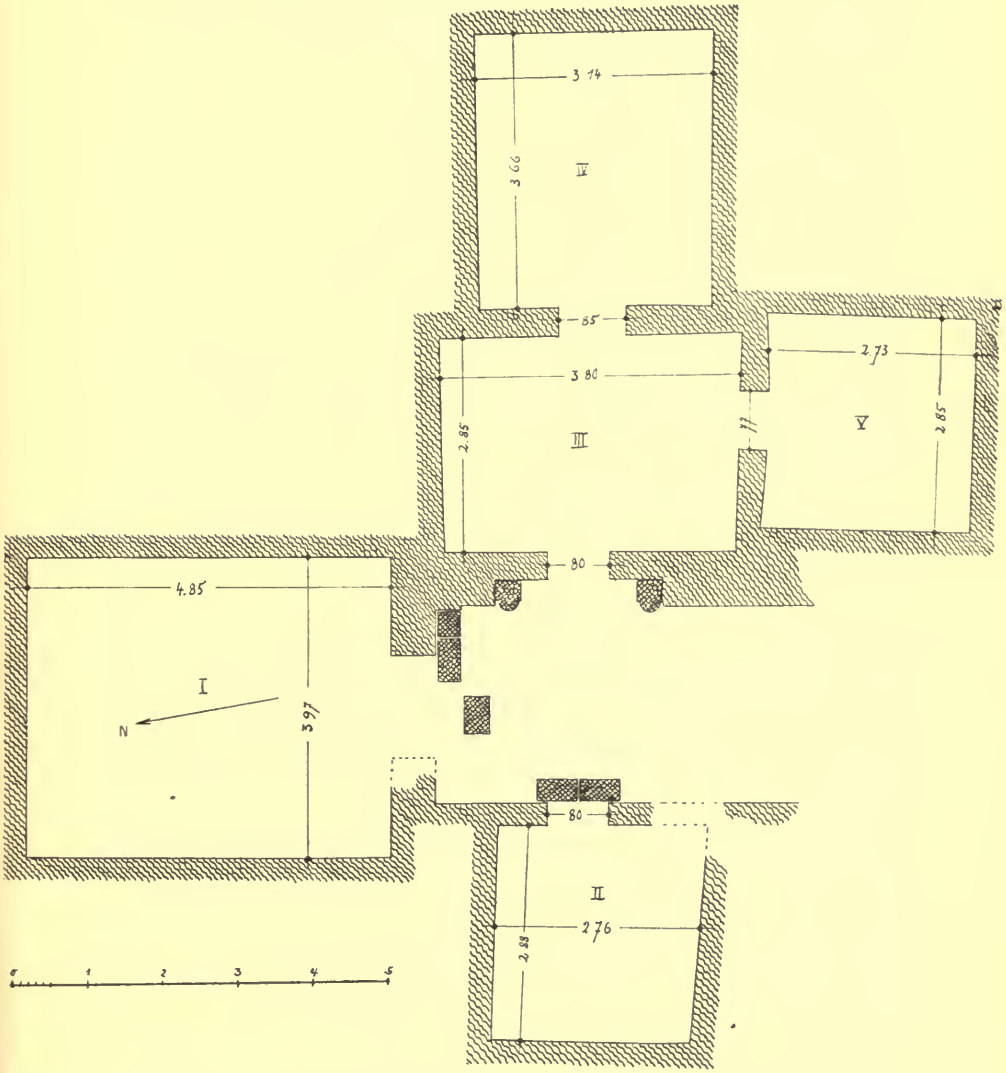


Abb. 19. — Tomba Varrese, Plan, 1 : 100.

die Verschlussmauer gelehnt gewesen sein. Von Kammer I kommt man rechts vorbei an den zwei aufrechten Verschlussplatten, die vor der Tür zu Kammer II noch am Flecke erhalten sind, durch ein modernes Loch in diese hinein. Auch sie ist nur eine elliptisch überwölbte Höhle und hat annähernd quadratischen Grundriss mit gegen 2.75 m Seitenlänge bei 1.80 m Höhe.

Die vornehmsten Räume sind hier nicht in die Achse des Dromos gestellt, sondern grenzen rechts, östlich an ihn. Die Eingangstür zu ihnen ist in der schon beschriebenen Weise durch eine ionische Halbsäulenprostasis vor kurzen Mauerpfeilern ausgezeichnet, zwischen denen wieder in derselben Art ein profilierter Leistenrahmen um Türpfosten und Sturz herumgeführt ist. Die Pfeiler mitsamt den Halbsäulen sind aus besonderen Blöcken gearbeitet. Die Säulen haben, soweit sich nach den wenigen von Schutt befreiten Stellen urteilen lässt, dieselbe Form wie die oben abgebildeten, auch sind sie in den Abmessungen entsprechend.

Durch die 80 cm breite Tür, deren Sturz als besonderes Werkstück in ein aus dem Fels gearbeitetes Loch geschoben ist, gelangt man in eine rechteckige Kammer III, die in der Breite 3.80 m, in der Tiefe 2.85 m misst. Sie erscheint über einem umlaufenden Wandarchitrav mit schmalem Abschlussband durch acht Bohlen eingedeckt, die parallel der Tiefenausdehnung des Raumes in den Stein geschnitten sind. Gegenüber dem Eingange und in der rechten Wand führen Türen in elliptisch gewölbte unregelmässig gearbeitete Kammern. Diese Türen haben wiederum plastische Rahmen in der gewohnten Ausführung. Eine Abweichung bietet nur die nach Kammer IV geöffnete Tür (Abb. 20). An ihrem Sturze ist unter die Leiste ein Profilband eingeschoben, das in eckiger Ausführung ein lesbisches Kyma nachahmt. An den Pfosten fehlt dieses Band. Rote Farbspuren finden sich oben am Architrav, dann auch an der Aussenwand.

Daraus dass die Schmuckarchitektur des Eingangs zu Kammer III-V aus besonderen Blöcken teils aufgebaut teils in den Fels hinein geschoben ist, lässt sich mit einer gewissen Wahr-

scheinlichkeit schliessen, dass ursprünglich auch an dieser Stelle nur eine einfache gewölbte Höhle in den Stein geschlagen war, die erst nachträglich — vielleicht bei einer erneuten Benutzung

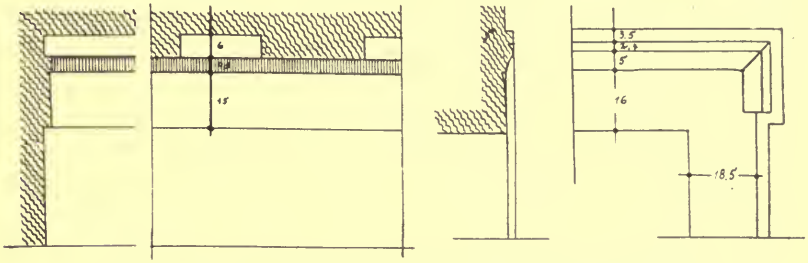


Abb. 20. — Tomba Varrese, Einzelheiten in Raum III.

— in geraden Flächen behauen, durch Nebenkammern erweitert und ausgeschmückt wurde.

Die Funde aus Kammer I, rotfigurige apulische Vasen, hat das Tarentiner Museum angekauft, aus den architektonisch dekorierten Kammern stammt dagegen der mehrfach erwähnte, von Jatta publizierte Fundkomplex im Museum von Bari.

Datierung und historische Stellung der Gräber.

Die Grabfunde geben für die beiden Perioden der Canosiner Grabarchitektur einigermassen bestimmte Zeitansätze.

Für die älteren Gräber ist massgebend, dass in Tomba Monterisi Prachtamphoren aus der höchsten Blüte des apulischen Töpfergewerbes aufgestellt waren. Unter dem Bildervorrat, mit dem die Vasenmaler dieser Zeit arbeiten, sind auch Kampfzenen zwischen Barbaren und Kriegern in hellenischer Tracht, die unverkennbar in Beziehung zu Darstellungen der Perserschlachten Alexanders des Grossen stehen [24]). Die grosse Medeaamphora (s. oben Anm. 12) trägt selbst ein solches Bild auf der Vorderseite des Halsstreifens. Damit ist im drittletzten Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts eine obere Grenze für die Entstehung der Vasen

[24]) H. Heydemann, Alexander d. Gr. und Dareios Kodomannos auf unteritalischen Vasenbildern. VIII. Hall. Winckelmannspr. S. 5 ff.

gegeben. Erheblich später können sie aber deshalb nicht gefertigt sein, weil der Beginn der durchgreifenden Geschmacksänderung, die auch in Italien schliesslich zum gänzlichen Aufgeben der figürlichen Malerei im althergebrachen rotfigurigen Stile geführt hat, mit dem Aufkommen der sog. Gnathiavasen schon in die Mitte desselben Jahrhunderts fällt[25]) Die älteren Kammergräber in Canosa werden demnach jedenfalls um das Jahr 300 v. Chr. ausgeführt worden sein.

Die späteren Gräber werden durch ihren Inhalt an Keramik, über die zuletzt Michele Jatta in dem öfters erwähnten Aufsatze ausführlich gehandelt hat, gegen die Mitte des dritten Jahrhunderts datiert. Dieser Zeitansatz wird besonders für die plastisch verzierten und mit bunten, in der Terrakottatechnik üblichen Farben bemalten Gefässe gelten. Diese Farben kommen auch an anderen Orten, z. B. in Alexandrien, in der Keramik erst gegen 250 v. Chr. auf[26]). Die späten Ausläufer der rotfigurigen Ware könnten an sich einige Jahrzehnte älter sein, ebenso die goldenen Ohrgehänge, die einer von Hadaczek ins späte vierte und vorzugsweise ins dritte Jahrhundert datierten Gruppe angehören[27]). Leider sind wir über die Fundtatsachen dieser Gräber nicht genau genug unterrichtet, so dass keine volle Klarheit darüber zu erlangen ist, wie sich die verschiedenen Gruppen von Beigaben auf die einzelnen aufeinanderfolgenden Bestattungen verteilen. Da sicher zum mindesten eine erneute Beisetzung in einem der Gräber stattgefunden hat, könnte man geneigt sein, die Erbauungszeit der Gräber nach der ältesten Gruppe der Beigaben näher an das Jahr 300 heranzudatieren. Das mag für die schmucklosen Grabhöhlen, wie sie besonders Tomba Varrese erhalten hat, sogar richtig sein. Die architektonische Ausgestaltung wird dagegen mit der Aufstellung der bunten Vasen gleichzeitig sein, demnach um 250 stattgefunden haben.

---

[25]) Ch. Picard, Fin de la céramique peinte en Grande-Grèce. In Bull. corr. hell. XXXV 1911 S. 203 ff.

[26]) R. Pagenstecher, Röm. Mitt. XXVII 1912 S. 120.

[27]) Hadaczek, Ohrschmuck der Griechen und Etrusker. Abh. arch. epigr. Sem. Wien XIV (N. F. I) S. 44.

Zum Schlusse seien einige Bemerkungen über die historische Stellung der Denkmäler gestattet.

Die Unterschiede zwischen den Gräbern der beiden Perioden sind beträchtlich und beweisen für sich allein schon ihre zeitliche Aufeinanderfolge. Die Steinmetztechnik der älteren Gräber ist viel flüchtiger. Die Räume sind nach jeder Richtung windschief, und die Masse einander entsprechender Wandteile differieren stark von einander. Die Neigung der Wände geht aber auch in den späteren Gräbern noch sehr weit. Der Hauptraum eines wohl der zweiten Periode angehörenden Kammergrabes im Fondo Mandorleto Grotticella, das wieder verschüttet ist[28]), hat die Form eines Pyramidenstumpfes. Die Kammern der jüngeren Gräber sind zum grössten Teil stuckiert und bemalt, während in den älteren keine sichere Spur von Stuckauftrag oder Farbe festzustellen ist.

Die beiden älteren Gräber geben einen Haustypus wieder, der in weitgehendem Masse mit einem schon im sechsten Jahrhundert, eher als das Atriumhaus, in Mittelitalien verbreiteten übereinstimmt. Auch von diesem besitzen wir, ebenfalls in Felsengräbern, ziemlich getreue Darstellungen. Es sind besonders drei Caeretaner Gräber, die nach ihrer Wiederauffindung durch R. Mengarelli Tomba degli Animali dipinti genannte Tumulusgruft auf der Banditaccia[29]), eine nahebei gelegene unpublizierte, die ihr sehr ähnlich ist, die Tomba Campana auf dem Monte dell'-Abetone[30]), ausserdem ein grosses Grab in Vulci[31]). Wie dort folgen sich auch in dem Canosiner Hause, das vollständig nur Tomba Casieri erhalten hat, in einer Achse aneinander gereiht eine kurze Vorhalle, ein langgestrecktes Hauptgemach und eine weniger geräumige Hinterkammer. Diese drei Räume sind in Canosa nur durch Türen miteinander verbunden, die etruskischen Gräber zeigen sie dagegen als Teile eines Gesamtraumes; die

[28]) Not. Scavi 1896 S. 491 f., Fig. 1.

[29]) Mon. d. Inst. II 1835 Taf. XIX C-F; Canina, Etruria marittima I Taf. LXXI, fig. 4-8.

[30]) Canina, a. a. O. Taf. LXVIII.

[31]) Mon. d. Inst. I 1832 Taf. XLI; Canina, a. a. O. II Taf. CVIII; Martha, L'art étrusque S. 154, fig. 122.

beiden zuletzt genannten lassen überhaupt nur noch an der Dachbildung erkennen, dass ursprünglich drei Räume aneinanderstiessen.

Während die Vorhallen der etruskischen Gräber noch die von den ovalen schilfgedeckten Hütten überkommene Form des Walmdaches zeigen, hat die Canosiner Vorhalle ein nach aussen geneigtes Bohlendach. Die Hauptkammern der apulischen Gräber haben mit denen der erwähnten Grüfte und mit den später als Einzelräume so überaus häufigen etruskischen Grabkammern das Giebeldach gemein. Auch in der Inneneinrichtung scheint Uebereinstimmung zu bestehen. Wie in Tomba Monterisi findet man das Bett des Toten vor der Mitte einer Seitenwand in zwei der Caeretaner Gräber. In Etrurien lässt sich allerdings die eigentümliche Form der Hinterkammer von Tomba Casieri nicht belegen. Vielleicht handelt es sich um ein spätes Ueberlebsel einer Konstruktion aus der Zeit des Kurvenbaues.

Aus diesem Vergleich ergibt sich, dass man in Apulien noch zu Ende des 4. Jahrhunderts an einem Architekturschema festhielt, wie es in Etrurien und Mittelitalien volle zwei Jahrhunderte früher üblich gewesen war. Bald darauf scheint eine hellenisierende Strömung eingesetzt zu haben. Doch auch bei den späteren Gräbern ist nichts von einem Atrium oder gar von einem Peristyl angedeutet; die Hellenisierung beschränkt sich darauf, dass die Raumformen mehr griechischen Oeci angeglichen werden, und dass nicht mehr alle Räume in einer Reihe liegen.

Die Unterschiede sind noch grösser, wenn man die architektonische Ausschmückung in Betracht zieht. In der zweiten Periode wird das althergebrachte Giebeldach fast durchweg durch die modernere flache Bohlendecke ersetzt, entsprechend der etruskischen Entwicklung, in der allerdings wiederum schon eine ganze Spanne Zeit früher dieselbe Veränderung zu beobachten ist, wie z. B. in der Tomba delle Sedie in Cerveteri [32])

[32]) Mon. d. Inst. II 1835 Taf. XIX, G-N; Canina, a. a. O. I Taf. LXXI, fig. 1-3; Martha, a. a. O. S. 200, fig. 156.

und in dem Vulcenter Grabe, das an demselben Dromos wie das obenerwähnte liegt [33]).

Ein Vergleich der Einzelheiten führt zu demselben Ergebnis. Die älteren Gräber zeigen entlegene archaische Formen, die späteren sind von neuem griechisch beeinflusst. Die Kapitellform der Pfeiler in den beiden älteren Gräbern ist ungewöhnlich aber nicht ohne Analogien auch in Griechenland. Sie stellt die einfachste Lösung für die obere Gestaltung eines vierkantigen Trägers dar und hat als solche in archaischer Zeit neben geschmückteren Formen vielfach Verwendung gefunden. Eine Reihe von archaischen Weihgeschenkstelen von der Akropolis sind so gebildet [34]), während andere, wie die Basis der Antenorstatue [35]), schon dem dorischen Kyma angenäherte Form haben. In der Architektur hat sich dieselbe Form an Parastadenkapitellen von Bauten, die hinter der Entwicklung zurückgeblieben sind, z. B. im Lehmziegelbau, gelegentlich auch in Griechenland bis in klassische Zeit erhalten [36]). Nur wenig fortgeschrittener ist das Antenkapitell am Paestaner Enneastylos [37]) und, mit ornamentalem Schmuck bedeckt, dasjenige des älteren Tempels G von Selinus [38]). In nichtgriechischen Landschaften hat die Kapitellform selbst in hellenistischer Zeit ein Nachleben. An einer Grabfassade von Kyaneai in Lykien, die ins 3. Jahrhundert v. Chr. datiert wird, findet sie sich an den Anten einer Vorhalle, zwischen denen als Mittelstütze nur eine ionische Säule steht [39]).

Der Schmuck der Firstpfettenstütze in Tomba Monterisi findet sich ähnlich an Griffansätzen archaischer Spiegel griechischer Arbeit [40]), und auf archaischen Stirnziegeln aus Ca-

[33]) Mon. d. Inst. I 1832 Taf XLI, 4, K-M, 10; Canina, a. a. O. II Taf. CVIII, fig. 1-3; Martha, a. a. O. S. 195, fig. 153.

[34]) Jb. d. Inst. III 1888 S. 271, Abb. 2-3; S. 277.

[35]) Ant. Denkm. d. Inst. I S. 43, Abb. 5.

[36]) Ath. Mitt. VIII 1883 Taf. XIV.

[37]) R. Koldewey und O. Puchstein, Griech. Tempel S. 15, Abb. 11.

[38]) J. Hittorff et L. Zanth, Recueil des monuments de Ségeste et de Sélinonte Taf. 77; Perrot-Chipiez, Hist. de l'art ant. VII S. 465, fig. 232.

[39]) E. Petersen und F. v. Luschan, Reisen in Kleinasien II Taf. III.

[40]) Not. Scavi 1911 Suppl. S. 23, fig. 19.

pua[41]). Dort sind allerdings zwischen die gegenständigen Voluten Palmetten oder Lotusblüten eingefügt, während bei dem Canosiner Ornament oben in der Mitte freier Raum bleibt. Aber auch ohne organische Verbindung mit dem Innenfelde, als blosse Randverzierung, scheint das Motiv schon in Griechenland Verwendung gefunden zn haben. Als unten eckig geknickte Rahmenleiste ist es wenigstens auf Pilasterkapitellen nicht selten, z. B. auf dem archaischen Fragment von Slavochori in Sparta[42]) und späterhin auf Stelenkapitellen in Priene[43]) und auf denen der Pilaster im Hof des Didymaion[44]).

Der Gesamtcharakter der Dekoration ist somit provinziell. wenn auch mit Griechischem meist nicht unvereinbar. Dazu kommen in griechischer Kunst bisher nicht zu belegende Dekorationsmotive, wie die Reihung von eingetieften Quadraten im Architrav der Tomba Monterisi und die eigenartigen Kapitelle in der Hinterkammer von Tomba Casieri.

In der zweiten Periode ist die Dekoration völlig von griechischen Vorbildern abhängig. Die Schauwände haben als Schmuck vorgeblendete Architekturen in ionischem Stile. Die Halbsäulen haben anscheinend ziemlich normale attische Basen, die Kanelluren sind, wie es in hellenistischer Profanarchitektur häufig, besonders an der unteren Schafthälfte, geschieht, nicht ausgearbeitet[45]).

Das Kapitell hängt jedoch nicht mit dem in klassischer und hellenischer Zeit ausgebildeten späteren Haupttypus des ionischen Kapitells zusammen, sondern geht auf eine Form der archaischen Zeit zurück, die nur vereinzelt, z. B. am Kapitell des Erechtheion[46]), späterhin verwendet worden ist. Mit diesem hat es

---

[41]) H. Koch, Dachterrakotten aus Campanien, Taf. XIII, 3; fälschlich als Caeretanisch bei Martha a. a. O. S. 283, fig. 191.

[42]) Ath. Mitt. XXIX 1904 Taf. 2; M. Tod and A. Wace, Cat. of the Sparta Museum nr. 655, fig. 71.

[43]) Th. Wiegand und H. Schrader, Priene S. 131-133, Abb. 101-103.

[44]) Antiquities of Ionia I 1821 Chapt. III Taf. VII-VIII.

[45]) Vgl. A. Mau, Pompeji 2. Aufl. S. 204, Abb. 99; W. Dörpfeld, Ath. Mitt. XXXII 1907 Taf. XV, S. 177.

[46]) O. Puchstein, Ion. Kapitell S. 24, Abb. 16.

den Halsstreif und die an dem Athener Kapitell schon verkümmerten Zwischenglieder zwischen dem oberen Canalisrande und dem Abakus gemeinsam; dazu fehlen an beiden die Zwickelpalmetten vollständig. In der Einzelausführung ist dem Canosiner Kapitell noch verwandter das vom Tempel in Locri Epizephyrii, besonders auch durch die tiefe Senkung in der Mitte des unteren Canalisrandes[47]. Mit diesem und einigen östlichen archaischen Exemplaren, wie einem vom älteren Artemision in Ephesos[48] und einem aus Samos[49], teilt es die konvexe Bearbeitung der Canalisfläche[50]. An den beiden letztgenannten kehrt auch die hakenförmige Endung des Canalisrandes in der Volutenmitte wieder, während sonst schon in archaischer Zeit an dieser Stelle fast regelmässig eine Rosette oder eine glatte Scheibe als Volutenauge zu sitzen pflegt, z. B. an einem anderen Kapitell desselben ephesischen Tempels[51] und an dem von Locri. Die Eigentümlichkeit, dass der untere Canalisrand mit der Oberkante des Kymations zusammenfällt, während er sonst ein Stück zurückspringt, wird kaum als eine typische Eigenschaft des Canosiner Kapitells anzusehen sein. Sie kommt auch sonst an dekorativen Halbsäulen in hellenistischer Zeit vor, wo keine peinlich genaue Ausführung erstrebt wird, z. B. an dem nordafrikanischen Tombeau de la Chrétienne[52].

Die Dekoration der Türen und Fenster durch einen den seitlich ausladenden Sturz mit einschliessenden Rahmen wird auch in Griechenland nicht ungebräuchlich gewesen sein. Beispiele dafür aus dem 4. Jahrhundert bieten Türen auf einem Weihrelief in Venedig[53] und eine Tür im Tumulus von Lan-

[47]) Röm. Mitt. V 1890 S. 196, Abb. 13; Zeichnung nach der Rekonstruktion bei Durm, Baukunst d. Griechen 2. Aufl. S. 307, Abb. 286.

[48]) D. Hogarth, Excavations at Ephesus. Archaic Artemisia, Atlas Taf. VI; Text S. 270, fig. 81; Forschungen in Ephesos I S. 232-233, Abb. 199-202; Durm, a. a. O. S. 303, Abb. 281.

[49]) Antiquities of Ionia I 1821 Chapt. V, Taf. VI, fig. 4.

[50]) Vgl. H. Koch, Röm. Mitt. XXII 1907 S. 393, Anm. 3.

[51]) Hogarth, a. a. O. Taf. VII; Durm a. a. O. S. 303.

[52]) Einzelaufnahmen zeigte mir Gabriel Welter, der dieses Denkmal demnächst von neuem publizieren wird.

[53]) Mon. Grecs I 1881 Taf. 2.

gaza [54]). Für frühere Zeit ist ein griechisches Beispiel dieser Umrahmung an den Westfenstern des Erechtheion erhalten [55]), während das häufige Vorkommen derselben Form und leichter Abwandlungen an etruskischen Grabtüren [56]) gestattet, sie auf griechischem Boden auch schon in archaischer Zeit anzunehmen. Sie scheint in klassischer Zeit in Griechenland deshalb so selten zu sein, weil sie an Monumentalbauten schon früh durch eine andere, von den Toren mit Vordächern abgeleitete Form ersetzt worden ist, die über dem einfachen rechteckigen Türrahmen ein konsolengetragenes Gesims hat [57]). Im ersten pompejanischen Stil ist aber die Tür mit dem verbreiterten Sturz noch gebräuchlich [58]).

Bemerkenswert ist, dass die bisher angeführten Analogien nicht dazu führen können, eine Abhängigkeit des Canosiner Dekorationsstiles der zweiten Periode von der gleichzeitigen Kunst des griechischen Mutterlandes und dem in dieser Zeit massgebenden kleinasiatischen Kreise anzunehmen. Vielleicht würde vermehrtes Material es auch hier nahelegen, die Vorbilder im hellenistischen Osten zu suchen, wie es für die Canosiner Vasen geschehen ist [59]). Das griechische Aegypten scheint allerdings dafür nicht in Betracht zu kommen.

Leipzig. Hans Nachod.

---

[54]) Jb. d. Inst. XXVI 1911 Taf. 5, S. 197, fig. 6.

[55]) Stuart and Revett, Antiquities of Athens II Chapt. II Taf. XIII; J. Durm, Bauk. d. Griechen 2. Aufl. S. 242, 414. Abb. 377, 379.

[56]) Canina, Etruria marittima Taf. LXIX-LXXI. LXXXII, CVIII; Martha, Art étrusque S. 169, fig. 137-138.

[57]) J. hell. stud. XII 1891 Taf. I-II; Amer. J. of. Arch. 2. S. X 1906 S. 67 fig. 12.

[58]) A. Mau, Gesch. d. dekor. Wandmalerei Taf. I; Mau, Pompeji, 2. Aufl. S. 476-477, Abb. 279-280.

[59]) Jatta, a. a. O. S. 121.

REGISTER.

ἀγαλματοποιία 198 f.
Aduatuca (Kastell) 220.
ἀνδριαντοποια 198 f.
M. Antonius, Portraits 58 f.
Sex. Apicius, inschr. 130.
Aquarelltechnik 224.
Artemis Ephesia, Kultbild: Abzeichen 203 f.
— ägyptische Elemente 207 f. 216 f.
— Brustschmuck 202 f.
— Brustwarzen 201 f.
— Einkleidung 207. 216 f. 218.
— Inkarnat 214.
— karische Herkunft 215 f.
— Mondscheibe 216.
— Nachbildungen 200 f. 218 f.
— Polymastie 200 f.
— Schmuck- und Gewandträger 204.
Atriumhaus 291 f.
Augustus, Portraits:
— Bronzeköpfe 191 f.
— aus Meroë 192 f.
— in der vatican. Bibliothek 186 f.
— Marmorbüsten: Capitol 192.
— Vatican 191 f.
— Statuen: Via Labicana 192.
— Primaporta 192.
Backsteinrohbau 141.
Berger, Ernst 221.
Bindemittel in der Malerei 221 f.
Bohlendecke in Felsgräbern nachgebildet 292.
Bronzen: Augustuskopf, Vatican, 186 f.
— Hermes am Baumstumpf 184 f.
— Hermes Diskobolos, Stuttgart, 168 f.
— Hermes mit Lotosblatt 180 f.
— Hermes πλουτοδότης, Genf, 176 f. 182 f.
— Hermes als Ringer, Konstantinopel 178.
Brustwarzen, Fehlen bei der Artemis Ephesia 201 f.
Bruttium, Topografie 143 f.
Βουννερι Κεραμι, inschr. 247, 253 f.
Βούννος (illyrischer Stadtname) 253 f.
Büstenform, etruskisch-römische 40.
T. Calpius, inschr. 135.
Canosa: *Grabfunde:* in Bari 90 f. 289.
— in München 272.
— in Neapel 272. 276 f. 285 f.
— in Tarent 289
— Datierung 124 f. 289 f.
— *Kammergräber* 90 f. 126. 260 f.
— Datierung 289 f.
— Entwicklung und histor. Stellung 291 f.
— Tomba Barbarossa 272 f.
— Tomba Casieri 263 f.
— Tombe Lagrasta 277 f.
— Tomba Monterisi - Rossignoli 266 f.
— Tomba Varrese 286 f.
— *Stadtmauer* 262.
— *Vasenfabriken* 120 f.
— *Wirtschaftsgeschichte* in hellenist. Zeit 121 f.
Caracalla, Portrait in Neapel 246.
Carinus, Portrait im Konservatorenpalast 258.
Carmagnola 71 f.
C I L: I, Atlas Tf. III, LXXi: 285.
— VI 30300: 8.
— VI 30324: 10.
— VI 31364. 31365: 8.
— VI 36684: 8.
— IX 3570: 136.
— IX 3575: 136.

— IX 3589: 128. 132.
— IX 1931: 4.
Constitutio Antoniniana (212 n. Chr.) 254.
T. Crisplius, inschr. 130 f.
Diadem, byzantinisches 73. 81.
Dioskurides, Wiener Handschrift 224. 236.
Diskobol 168 f.
Esaro (Fluss) 149 f.
Eusebius, inschr. 243.
Farbstoffe vgl. Malerei.
Feder, als Kopfschmuck 171 f. vgl. Lotosblatt.
Felsengräber, apulische 262 f. vgl. Canosa.
Fenster, Dekoration an Canosiner Felsgräbern 295 f.
Fibeln ‚a croce' 246 f.
Fificulanus, pagus 129. 131. f. 136.
fores clatratae, inschr. 234.
Giebeldach, in Kammergräbern 292.
Glas vgl. Goldgläser.
Goldgläser 240 f.:
— Datierung 246 f. 252 f. 257.
— Familienportraits 247 f. 254 f.
— Inschriften 246. 253 f.
— Technik 240 f.
Gordianus III, Portraits in Rom u. Paris 252.
Grabarchitektur vgl. Canosa, Kammergräber.
Grabdenkmäler: attische 23.
— unteritalische auf Vasen 23 f.
Haartracht vgl. Tracht.
Hadrian, Portrait in Sousse 53.
Haustypus, alt-mittelitalischer 291.
Hermes: ἀέριος 175.
— Enagonios: als Discobol 168 f.
— dgl. als Läufer 173.
— dgl. als Ringer 178.
— dgl. als Salber 172.
— dgl. mit Lotosblatt 168 f. 180 f.
— dgl. als Nilgott bei Lucan 175.
— πλουτοδότης 173 f.
Herne St. Hubert (Belgien), Farbenfund 220 f.
Hipponion 155 f: Akropolis 164.
— Grabfunde 166.
— Kolonie, altlokrische 167.
— Stadtmauer, griechische 157-167.
— Theater 166.
— Thermen 166.
Isis, Tracht 250.
Iulia Domma, Portrait im Vatican 249. 253.
Iulia Mamaea, Portrait im Vatican 253.
Iustinianus I, Portrait 80 f.
Iustinianus II Rhinotmetos: Jugendbildnis in Ravenna 84 f. 87.
— Lebensgeschichte 88 f.
— Porphyrkopf in Venedig 71 f.
Kalatores 10.
Kalathos 203 f.
Kammergräber: vgl. Canosa.
— Canosa 90 f. 126, 260 f.
— Cerveteri 291 f.
— Monte dell'Abetone 291.
— Vulci 291 f.
Kanopen 41 f.
Kapitelle, ionische 294 f.
Keramos, cognomen. u. Heroenname 254.
κοσμοφέρος (inschr.) 204.
Kroton: Topographie 145 f.
— Stadtmauer 149 f.
Kymatien, Herleitung 213.
Lotosblatt, als Kopfschmuck 171 f.
— aegyptischer Ursprung des Attributs 178.
— nicht chthonisch 178 f.
— Symbol des Jahressegens 174.
Malerei, Farben (vgl. auch Vasen): 220 f.
— Aquarell 224.
— atramentum indicum 234.
— Bindemittel 221 f.
— chrysocolla 235.
— Gummi arabicum 223.
— Indigo 232 f.
— Ocker 235 f.
— Pinsel 220.

— Purpur 231.
— Realgar 229. 235.
— Schwammsubstanz 236.
— sil lucidum 228.
— sinopia 236.
— Substratfarben 232.
— Zinnober 235.
Malerei, Gemälde: Dioscurides 224. 236.
— Farnesina 194. 198.
— „Goldmalerei" 242.
— Villa Item 194. 198.
— megalographia 194 f.
— Odysseelandschaften 194. 198.
— pictura minor und magna 197 f.
Mauern: Canosa 262.
— Elea 155.
— Hipponion 157 f.
— Kroton 151 f.
— Perugia 1 f.
Maximinus Thrax, Bronzekopf in in München 245 f.
Medella Dasmi f., inschr. 285.
megalographia 194 f.
Monteleone (Bruttium) 156 f. vgl. Hipponion.
Muffelofen 241 f.
Mumienportraits 259.
Münzen: Iustinianus I, Goldmedaillon 80 f.
— thessalische mit opfernden ‚Nymphen' 26 f.
Museen und Sammlungen:
— Alexandria, Sarkophag 179 f.
— Aquila, Museo civico, Inschriftcippen aus Paganica 136.
— Athen, Nationalmuseum: Artemis Ephesia, Torso 218. sog. Philippus von Pergamon 69.
— Augsburg, Maximiliansmuseum, Römische Grabmonumente 28 f.
— Bari, Museo provinciale, Grabfunde aus Canosa 90 f.
— Berlin, Königl. Museen, frührömischer Portraitkopf 40.
— Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Hermesstatuette 181 nr. 12.
— Brescia, Museo cristiano civico, Goldglas 247 f.
— Budapest, Nationalmuseum, Hermesstatuetten 181 nr. 4-7.
— Dresden, Albertinum: Römischer Grabstein 29. Knabenportrait, römisch, 3. Jh. 252.
— Frankfurt a. M., Liebichhaus: Diskobol. Fayumterrakotte 169.
— Hermesstatuetten 173. 182 nr. 21.
— Genf, Universität, Hermesstatuette aus Avenches 181 nr. 14.
— Heidelberg, Universität, Beinrelief aus Alexandria 182 nr. 17.
— Kairo, Musée égyptien, Hermes πλουτοδότης 177. 182 nr. 18.
— Konstantinopel, Ottomanisches Museum, Bronzegruppe, Hermes als Ringer 178.
— Kopenhagen, Glyptothek Ny Carlsberg: sog. Antonia minor 61. Römische Portraits 38 f. 62 f. 67 f.
— Leyden, Traian 53 f.
— London. British Museum: Augustus aus Meroë 192 f.
— — sog. Otacilia 252 f.
— — Terrakotten, „Demetertypus" 209 f.
— ebd. South Kensington, Goldglas mit Centurionenbüste 244.
— München, Antiquarium, Maximinus Thrax 245 f.
— Neapel, Museo Nazionale: Artemis Ephesia 200 f.
— — Caracalla 246.
— — sog. Manlia Scantilla 253.
— — sog. Plautilla 253.
— Nürnberg, Germanisches Museum, Hermesstatuette 184 f.
— Obrovazzo, Hermesstatuette 181 nr. 9.
— Paris, Louvre: Alexanderstatuette 170.
— — Gordianus III. aus Gabii 252.
— — Hermes mit Dionysoskind, Bronze 180.

— — sog. Orbiana 253.
— Privatbesitz:
— Beï b. Marathon, Skusé, Grabstatue 21 f.
— Berlin, Nachlass Th. Schreiber, Hadravase 179.
— Kairo, Fouquet, Hermesstatuette 177.
— München, Preyss, Mädchentorso vom Ilissos 12 f.
— Paris, de Clerq, Hermesstatuetten 173. 177.
— Rom, Palazzo Muti, Mädchen mit Taube 19 f.
— Stuttgart, Gutekunst, Hermesstatuette 181 nr. 10.
— — Sieglin, Hermesstatuetten 168 f. 178.
— Ravenna, Porphyrtorso 75.
— Rom:
— — Capitolinisches Museum: Artemis Ephesia 200.
— — — Augustus 192.
— — — Maximus 246.
— — — Philippus iunior 252.
— — — Traianus Decius 246.
— — Conservatorenpalast, Carinus 258.
— — Forum (S. Francesca Romana) Inschriften 7 f.
— — Thermenmuseum: Augustus von Via Labicana 192.
— — — Gordianus III. 252.
— — — Mädchen von Antium 12 f.
— — Vatican: Augustuskopf (Bibliothek) 186 f.
— — — jugendlicher Augustus 191 f.
— — — Augustus von Primaporta 192.
— — — Frauenportrait, römisch, 3. Jh. 256.
— — — Goldgläser (Bibliothek) 224 f. 240 f.
— — — Helenasarkophag 257.
— — — Iulia Domna 249. 253.
— — — Iulia Mamaea 253.
— — — Philippus Arabs 256.
— Sousse, Hadrian 53.
— Syrakus, Terrakotten, „Demetertypus" 211 f.
— Trier, Provinzialmuseum, Hermesstatuette 181 nr. 11.
— Tunis, Bardomuseum: Miniaturbüste, traianisch 48.
— — Vespasian 48.
— Weimar, Göthehaus, Hermesstatuette 182 nr. 20.
— Wien, Hofmuseum, Hermesstatuetten 180 nr. 1-3.
— Wiesbaden, Hermesstatuetten, 182, nr. 23-24.
Nase, abgeschnittne und ihre Heilung 75 f.
Nekropolen, apulische 260 f.
Nil, als Spender des Jahressegens: bei Claudian 175
— bei Lucrez 174.
— bei Mela 174.
— bei Plinius 175.
— bei Seneca 174.
Offidius, vicus 127.
Paganica (Vestini): allgemein 127 f.
— Herculestempel 135 f.
— Nekropolen 133 f.
— pagus 130 f.
Pectorale 203 f. 207 f. vgl. a. Schmuck.
peregrina conditio 254.
Perugia: Arco di Augusto 2.
— Arco della Mandorla 4.
— la Cupa 3.
— Mauern 1 f.
— Porta Marzia 4 f.
— Steinmetzzeichen 2 f. 6.
— Tor in Via Bontempi 5.
Pfeilerkapitelle in Canosa 293.
Philippus Arabs, Portrait im Vatican 256.
Philippus iunior, Portrait in capitolin. Museum 252.
Polymastie 200 f.
Pompeji, Villa Item, Fresken 28.
T. Pontius, inschr. 130.

Porphyr, aegyptischer 72. 83 f.
Portraits frühbyzantinische 80 f.
— frührömische 38 f. 56 f. 69.
— Goldgläser 240 f.
— römische um 350 n. Chr. 245 f. 252 f.
— römische der Diocletianischen Zeit 63 f.
— römische des 4. Jh. 69 f.
— Antonia minor (?) 61.
— M. Antonius 58 f.
— Augustus 186 f.
— Caracalla 246.
— Carinus 258.
— Gordianus III. 252.
— Hadrian 53.
— Iustinianus II. Rhinotmetos 71 f.
— Iulia Domna 249. 253.
— Iulia Mamaea 253.
— sog. Manlia Scantilla 253.
— Maximinus Thrax 245 f.
— Maximus 246.
— sog. Orbiana 253.
— sog. Otacilia 252.
— Philippus Arabs 256.
— Philippus iunior 252.
— sog. Plautilla 253.
— Porphyrgruppen an San Marco 65.
— sog. Seianus 59.
— Traian 49 f.
— Traianus Decius 246.
— Vespasian 44 f.
Ravenna, Kaisermosaik in San Apollinare in Classe 84 f.
Rom: Constantinsbogen, Relief mit der largitio 256.
— Forum, Amtsgebäude der Kalatoren 10.
Saloniki, Mosaiken von Hagios Demetrios 87. 89.
Schmuck: Brustschmuck der Artemis Ephesia 202 f.
— dgl. an Demeterstatuetten 204.
— dgl. bei männlichen Gottheiten 204 f.
— in Form menschlicher Glieder 206.
— Ohrgehänge aus Canosiner Gräbern 290.
σελεινοφέρος inschr. 204.
Sept. Severus Parthicus Max. 8.
Skopas, Eber von Tegea 270 f.
σπειροφέρος inschr. 204.
T. L. Stabilio, inschr. 135.
Stadtanlage: apulische 261.
— griechische und italische 165 f.
Steinmetzzeichen in Perugia 2 f.
Superaequani 136 f.
Terrakotten, figürliche: aus Aegypten 169. 172 f.
— aus Boeotien 30.
— aus Canosa 108 f.
— Demetertypus 204 f. 209 f.
Tierskulpturen, in Gräbern 270 f.
Toga contabulata 244. 256.
Totenmaske und Leichenportrait 41.
Tracht: ägyptische an Isisfiguren 250.
— Frauentracht, römische im 3. Jh. n. Chr. 249 f.
— Frisuren: römische Damenfrisuren im 3. Jh. n. Chr. 251. 256 f. kurzes Haar der Männer 256.
— Kaisermantel 250.
— palla, gestickt 250.
— toga contabulata 244. 256.
Traian, Portraits 55 f.
— in Kopenhagen 49 f.
— in Leyden 53 f.
— auf der Traianssäule 51 f.
— in Sevilla 53.
Traianus Decius, Portrait im Capitolinischen Museum 246.
Transplantation 77 f.
Türen, Dekoration 295 f.
Vasen: Grabkultvasen, unteritalische 23 f.
— Hadravasen 179.
— Medeaamphora 272. 289.
— Lekythoi, weissgrundige attische 31 f.
— polychrome hellenistische, ägyptischer Fabrik 117 f 122.

— unteritalische aus Canosa: Gnathiavasen 109 f. 290. — Kopfgefässe 109. — polychrome weissgrundige Vasen 101 f. 116 f. 290. — rotfigurige 92 f. — Streifenvasen (vasi listati) 110 f. 123 f.
Venedig: Carmagnola 71 f.
— Porphyrgruppen an San Marco 65.
Vespasian, Portraits 47 f.
— Bardomuseum 48.
— Kopenhagen 44 f.
Vibo vgl. Hipponion.
vitis des Centurio 244.
Vitruv: Aesthetik, Verhältnis zur — griechischen 196 f.
— über die dekorative Malerei 194 f.
— Textüberlieferung 195.
Vunnerius, gentilicium 254.
Waffen, aus Canosiner Gräbern 116 125.
Walmdach, in etruskischen Kammergräbern 292.
Weihrauchkästchen 12 f.
Zeus: Heliopolitanus, Reliefdarstellungen 215 f.
— Stratios, Kultbild 204 f.

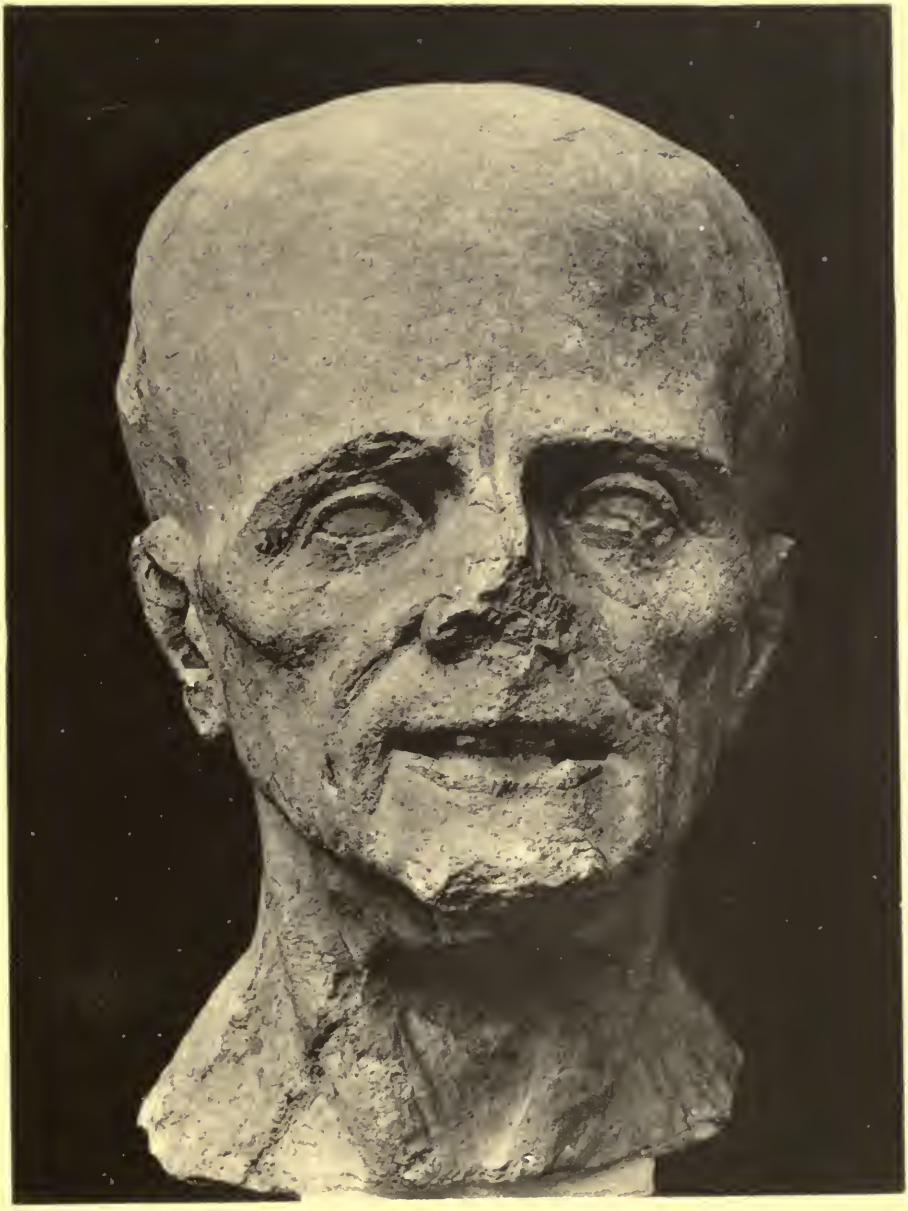
TAFELN.

I. Mädchentorso vom Ilissos.
II. Kalksteinkopf in Ny Carlsberg.
III. Traianus in Ny Carlsberg.
IV. dgl.
V. Porphyrkopf auf San Marco.
VI. dgl.
VII. dgl. nach Gips.
VIII. Vasi di Canosa
IX. dgl.
X. dgl.
XI. Bronzeporträt des Augustus in der Vatikanischen Bibliothek.
XII. dgl.
XIII. Vier Porträts des Augustus:
1. Vatikanische Bibliothek.
2. Augustus von Primaporta.
3. Jugendlicher Augustus.
4. Augustus von Meroë.
XIV. Römische Malerfarben.
XV. Vetri dorati della biblioteca Vaticana,

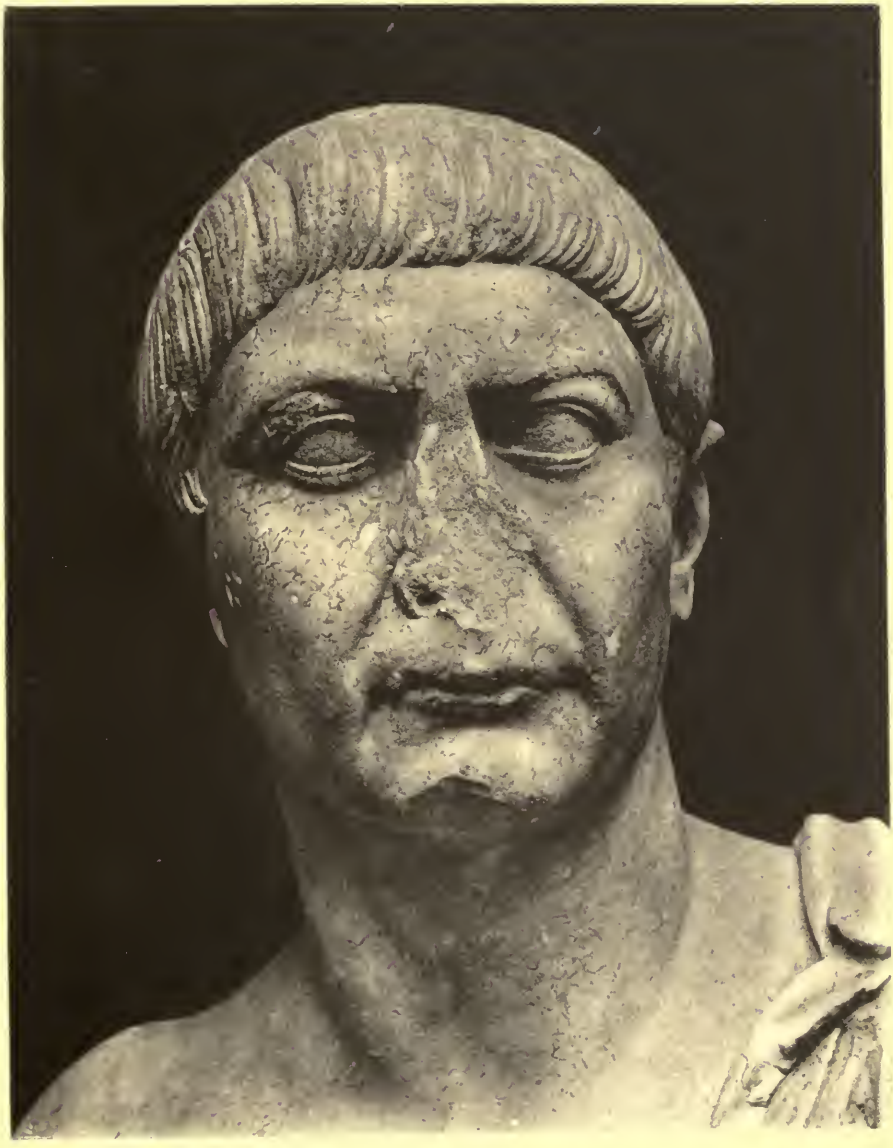
a.

b.

Mädchentorso vom Ilissos.



Kalksteinkopf in Ny Carlsberg.



Traianus in Ny Carlsberg.

Traianus in Ny Carlsberg.

Porphyrkopf auf San Marco.

b nach Gips.

a

Porphyrkopf auf San Marco.

Porphyrkopf auf San Marco, nach Gips.

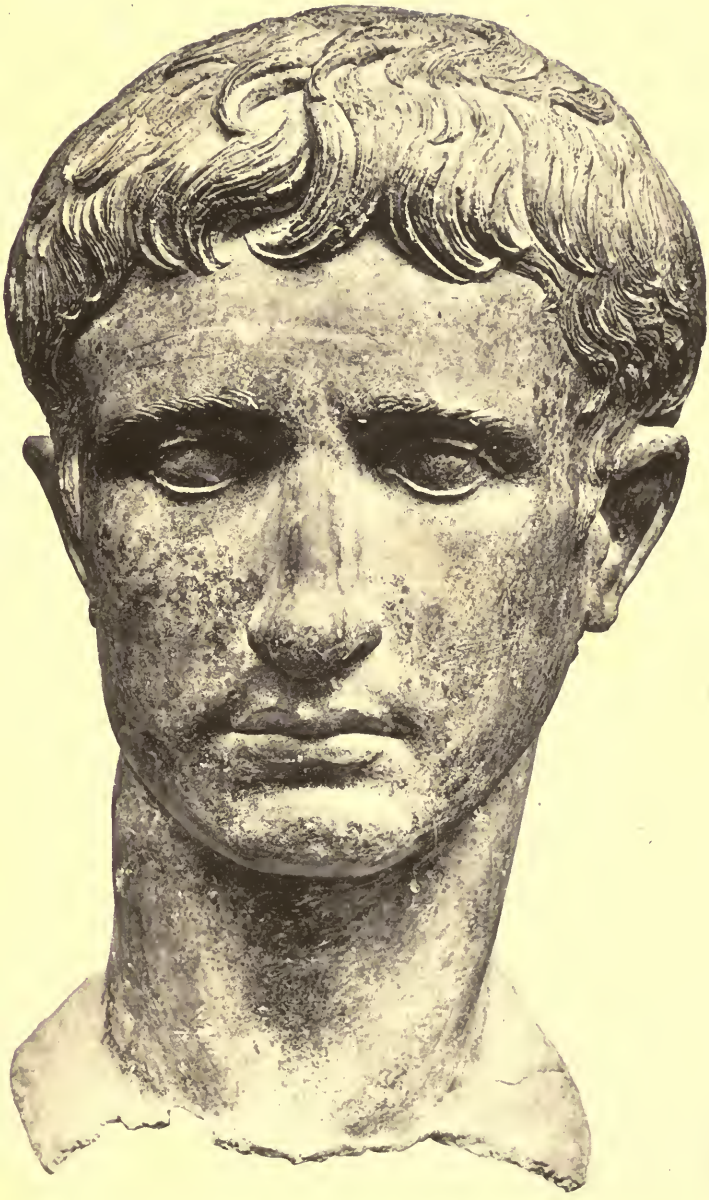
c

b

a

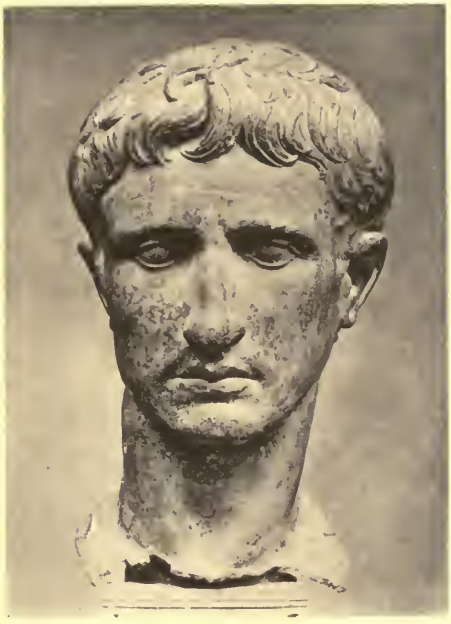
Joh. Hambock, München

Vasi di Canosa



Vatikanische Bibliothek.

Vatikanische Bibliothek.



1

2

3

4

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

Roemische Malerfarben

Faksimile-Farbenlichtdruck von Albert Frisch, Berlin W.

1

2

Vetri dorati della biblioteca Vaticana

1 : 1 .

THE EISENHOWER LIBRARY
3 1151 00556 0655

JHU MSEL
DATE DUE
02 23 89